

إضاءات نقدية في الأدبين العربي و الفارسي

فصلية محكمة، السنة الثالثة، العدد العاشر، صيف ١٣٩٢ ش

ردمد ٦٥٧٣- ٢٢٥١



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/حزيران ٢٠١٣م
صص ٤١ ـ ٩

مفهوم الشعر عند الرافعى والعقاد
(دراسة تحليلية)

حامد صدقى*
حامد فشى**

الملخص
قد تثير دراسة الآراء النقدية لاستكناه الشعر كثيراً من الخلافات المعيارية وتشعّباً فى الحديث عنه، فلكلّ زمن بل لكلّ شاعر وناقد تعريفه لمفهوم الشعر، كما أنّ الشعر، شئنا أم أبينا، فن روحى فى جوهره، له ما يربطه وثيقاً بالذات الإنسانية، ولكلّ أديب ذاتيته، وإذا كان كذلک فالشعر متعدّد الجوانب؛ لأنّ الذات ليست ظاهرة أحادية البعد، الأمر الذى يجعل من الصعب تعريف الشعر تعريفاً معيارياً؛ لذا فإنّ عدداً لا بأس به من الأدباء المعاصرين قد حاول التأمّل فى تجربته الشعرية. يسعى هذا البحث إلى الكشف عن مفهوم الشعر لدى اثنين من كبار الشعراء والناقدين العرب فى العصر الحديث، والمعالجة الفنية لمعركة نقدية عنيفة خاض فيها الأديبان، وسعى من خلالها كلّ منهما النيل من الآخر، فدرسنا آثارهما الشعرية والنثرية واستخرجنا تنظيراتهما وتعليقاتهما النقدية من خلال دراسة موضوعية - تحليلية ونقدية، محاولين أن نعطى القارئ تصوّراً عامّاً لمفهوم الشعر فى أبعاده الروحية والفنية قدر المستطاع، مركّزين على آراء العقّاد والرافعى فى هذا المجال. ترى المقالة أنّ الشعر عند الأديبين مزيج من الموهبة الفطرية الإلهية، والعاطفة المرهفة، والفكرة الصائبة، والكلام الموسيقى الموزون؛ فكلاهما يتراوحان بين الكلاسيكية والرومانسية، وعلى هذا فالمعركة النقدية بينهما لا تعود إلى خلاف جوهرى فى التنظير الأدبى.

الكلمات الدليلية: الشعر، النقد الأدبى، الأدب المعاصر، مصطفى صادق الرافعى، عبّاس العقّاد.

*. أستاذ بجامعة الخوارزمى، إيران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الخوارزمى، إيران.
hamedfashi@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/١١

المقدمة

منذ زمن طويل اهتمّ كلّ قوم حسب طبعهم بوضع تعريف للشعر، فقد اهتمّ العرب بالشعر من حيث الوزن والقافية وقالوا بأنّه كلام موزن مقفّى يدلّ على معنى، وهذا يعنى أنّهم عنوا بالموسيقى خاصّة. واهتمّ اليونان به من حيث الخيال والعاطفة والعقل معاً وأهملوا الموسيقى تماماً فعرّفوا الشعر بطريقة خيالية فقالوا: إنّ الشعر مركبة يجرّها جوادان هما العاطفة والخيال، ويقودهما حوذى هو العقل، وهذه المركبة تسبح فوق الغيوم.

وقد حظى مفهوم الشعر بعناية بالغة من النقاد العرب قدامى ومحدثين على اختلاف توجّهاتهم وتعدّد مشاربهم وتباين اهتماماتهم أحياناً، بدءاً من ابن سلّام والجاحظ مروراً بالمرزوقى والقرطاجنى وانتهاء بالنقاد المعاصرين، بكلّ ما يزخر به هذا التاريخ النقدى من تنوّع وثراء. ولم يكن الشعراء ببعيدين عن هذه الحركة النقدية الفاعلة المتفاعلة، فقد أدلوا بدلائهم وقالوا آراءهم فى أهمّ فنّ أدبى عرف به العرب حتّى جعلوه ديوان حياتهم ألا وهو الشعر. ولعلّ تعريف الشعر تعريفاً منطقياً غير يسير لأنّ كلمة الشعر إذا أطلقت أثارت فى نفوس النّاس معانى مختلفة حسب دراستهم، فالعروضيون أو اللفظيون عامّة يفهمون من هذا اللفظ صورته الظاهرة فى الوزن والقافية اللّذين يميزانه عن النثر، والمناطقة يرون فيه وسيلة مؤثّرة تبعث فى النفوس انفعالاً ما، فنظروا بذلك إلى ناحيته المعنوية، والشعراء أنفسهم أيضاً انصرفوا إلى وصف الشعر أو إطرائه دون العناية بحدّه حدّاً جامعاً مانعاً.

نحاول فى هذا البحث استجلاء مفهوم الشعر لدى اثنين من الشعراء المعاصرين ألا وهما مصطفى صادق الرافعى وعباس محمود العقاد، وذلك بدراسة تراثهما الأدبى مركّزين على آرائهما النظرية فى وضع حدّ للشعر. وقد عمدنا إلى اختيار هذين الأديبين لأنّهما شاعران وناثران وناقدان، فلديهما تراث أدبى جمّ؛ ولأنّهما خاضا معارك نقدية مختلفة، الأمر الذى قد يعطيهما براعة فى التنظير الأدبى وإقناع القارئ حسب رأينا؛ ولأنّهما عاشا فى عصر واحد تقريباً، ولأنّهما كانا متعارضين بل خصمين فى الشعر بحيث يقول العقّاد واصفاً الرافعى بأنّه رجل ضيق الفهم، ومن جانب آخر وضع الرافعى كتاب

"علی السفود" الّذی یصوّر فیه الخصومة العنیفة الّتی جرت بینه وبین العقّاد وهی تعدّ من أشهر المعارک الأدبیة فی التأریخ الأدبی المعاصر، ولنسَع أیضا إلی استطلاع ما إذا کانت الخصومة تعود إلی خلافات جوهریة فی مفهومهما عن الأدب عامّة والشعر خاصّة؟ أو هناک شیء آخر؛ وأخیراً بما أنّ العقّاد ینتمی إلی جماعة الدیوان المنسوبة إلی الرومانسیة والرافعی لا ینتسب إلی مدرسة أو جماعة بعینها فنودّ لو نستفهم هل أوجد هذا الحیاد وذاک الانتماء اختلافاً فی الرؤیة الأدبیة عندهما أو هناک تصوّر عامّ سیطر علی فکر کلّ أدیب.

وعلی کلّ فإنّهما قد عرضا لمفهوم الشعر فی تراثهما الأدبی ممّا یساعدنا ویسعدنا علی تقدیم مفهوم للشعر من جوانبه کافّة حسب ما ینظران، الأمر الّذی قد یمکّننا من أن ندرک الشعر أکثر، ومن أن نصبح أصحاب آراء أدبیة ونقدیة أیضاً. وفی هذه الدراسة غیر المسبوقة قد قدّمنا الرافعی فی البحث لتقدّمه فی المیلاد والوفاة.

الرافعی والشعر

یعدّ مصطفی الصادق الرافعی (۱۸۸۰–۱۹۳۷) من کبار الشعراء العرب وناقدیهم، یری نفسه فارس حلبة الشعر:

إنّی إذا أرهفت حدّ یراعتی   لم تلقَ فی الشعراء غیری مبدعاً

(الرافعی، ۱۳۲۲ق، ج۱: ٤٤)

الرافعی الّذی به ارتفعت   أرهاط هذا القریض والشعب

(المصدر نفسه: ۱٤۹)

ولعلّ هناک أبیاتاً أخری تدلّ علی هذا الفخر والاعتداد بالنفس، وطبعاً علی الّذی یعتبر نفسه هو الشاعر ویعتبر ما ینشده هو الشعر الخالص، علیه أن یکون عنده تعریف للشعر وموازینه لکی یرشد الآخرین، فلننظر إلی کتب الرافعی النقدیة والشعریة ونری ماذا عنده.

وأمّا بعد هذا الفخر فنتفاجأ عندما نقرأ أنّه یقول: «والشعر موجود فیکلّ نفس من ذکر و أنثی.» (المصدر نفسه: ٤) و نحن نعتقد أنّ قصده من الشعر لیس الشعر بالمعنی الفنّی، بل یشیر إلی أحوال النفس الإنسانیة والعواطف البشریة، لأنّنا نراه فی موضع

آخر يقول عن الأحوال التى تتعرض للشاعر: «ولا فضل للشاعر فيها إلا أنّه تنبّه لها.» (المصدر نفسه: ٧) و لهذا قال نعيمة: «ليس الشاعر من يخلق عواطف ويولد أفكاراً، فليس من يخلق شيئاً من لا شىء إلّا الله، إنّما الشاعر من يمدّ أصابيع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانباً منها ويحوّل كلّ أبصاركم إلى ما انطوى تحتها. فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار ولأوّل وهلة تحسبونها أفكار الشاعر وعواطفه، ولكنّها فى الحقيقة عواطفكم وأفكاركم لم يكتشفها الشاعر ولا ابتدعها ولا أيقظها، لكنّه رفع جانباً من الستار عنها وصوّب كلّ أبصاركم إليها.» (نعيمة، ١٩٩١م: ١٠٢) فربما بإمكاننا أن نفسّر أنّ الرافعى يقصد من الشعر فى العبارة الأولى مجرّد الحسّ والشعور، فهو بحكم الفطرة موجود عند الكلّ، فإذا استطاع شخص أن يتنبّه إلى هذا الشعور اللامحدود ويتغنّى به فهو شاعر على حدّ قوله.

يقول فى مقدّمة ديوانه: «أوّل الشعر اجتماع أسبابه، وإنّما يرجع فى ذلك إلى طبع صقلته الحكمة وفكر جلا صفحته البيان. فما الشعر إلّا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس، ولا خير فى لسان غير مبين، ولا فى سفير غير حكيم.» (الرافعى، ١٣٢٢ق: ٣) فهو يسرد للشعر أسباباً أولّها الطبع ولكنّه لا يكتفى بالطبع المجرّد، بل المثقّف بالحكمة والفكر، فيمزج بين القريحة الذاتية والثقافة الاكتسابية. ونرى هذه الممازجة جليةً فى عبارة نحسبها تحديداً للعملية الشعرية عند الرافعى، فها هو يقول: «كأنّما هو (أى الشعر) بقية من منطق الإنسان، اختبأت فى زاوية من النفس، فما زالت بها الحواسّ حتّى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألحاناً بغير إيقاع، ألا تراها ساعة النظم كيف تتفرّع كلّها ثمّ تتعاون، كأنّما تبحث بنور العقل عن شىء غاب عنها فى سويداء الفؤاد وظلماته، لذلك كان أحسن الشعر ما تتغنّى به قبل عمله.» (المصدر نفسه: ٣و٤) فالشعر يعنى امتزاج بين القلب والعقل والإيقاع، وإنّه متعدّد الزوايا، فإن نظرنا إليه من زواية أو زوايا عدّة محدّدة خسرنا بقيتها وجعلنا أنفسنا فى ضيق الفهم وإحراج اللذّة.

إنّه يقول فى مقدّمة الجزء الثانى من ديوانه: «الشعر معنى لما تشعر به النفس فهو من خواطر القلب إذا أفاض عليه الحسّ من نوره انعكس على الخيال فانطبعت فيه

معانی الأشـياء كما تطبع الصور فی المرآة.» (الرافعی، ۱۳۲۲ق، ج۲: ۳) و«يتبين لنا فی هذا المفهوم إحساس رومانتيكی واضح إذ يربط بين الشعر والنفس الإنسانية وحرية التعبير عمّا تحسّ.» (هدّارة، ۱۹۹٤م: ۳۳۳) كما يشير إلی الصدق فی التجربة الشعورية لأنّ الشعر هو ما تشعر به النفس ثمّ يأتی دور البيان فيضاف الخيال إلی الشعور. وفی هذه العبارة وما سبقها لا نری أی إشارة إلی الوزن والقافية ما يجعلنا نقول إنّ الرافعی «يضع الوزن والقافية فی المرتبة الثانية بعد لغة النفس.» (المصدر نفسه)

يعتقد الرافعی بجمالية الشعر الذاتية فيری أنّه ليس علی الشاعر أن ينمّق الكلام أو أن يتكلّف التزيين بالصنعة؛ لأنّه إذا كان الشاعر شاعراً حقاً، فإنّ جمالية الكلام تجيش من طبعه الموهوب تلقائياً، ولهذا «إنّ أحسن الشعر ما كان زينته منه.» (الرافعی، ۱۳۲۲ق، ج۱: ۹) إذن فللشعر لغته الخاصّة العفوية الجميلة تنبعث من ذات صاحبه، «فإنّ لغة الشعر ذاتية وخاصية فردية.» (أبوسعد، ۱۹۸۵م: ۲۱) لهذا ف«إنّ لغة الشعر تكسر رتابة اللغة المألوفة.» (حماسة عبداللطيف، ۱۹۹۰م: ۱۵) وإذا كان الجمال فی الشعر ذاتياً «فإنّ الشعر يستطيع إلی حدّ ما أن يحافظ علی جمال لغة ما، بل يستطيع أن يعيد ذلك الجمال.» (إليوت، ۱۹۹۱م: ۱۹)

نودّ لو نشير إلی أنّه إذا كانت لغة الشعر وجمالها ذاتيين، فطبعاً هذه الذات تتعلّق بصاحب نسمّيه شاعراً، فلعلّنا نوافق علی أنّه «لم تصبح للشعر لغة خاصّة وللنثر لغة أخری، إنّما هناك شاعر له خصوصية ذاتية وقدرات يفيض منها علی لغة النّاس فترتفع من مستوی الحياة اليومية والكتابات النثرية إلی آفاق من الأحاسيس والمشاعر الإنسانية المتدفّقة.» (أبوسعد، ۱۹۸۵م: ۲۳)

وعلی كلٍّ فالطبع الموهوب عند الرافعی هو الأصل الأوّل فی الشعر بل فی الأدب كلّه، حتّی فی نقده اللاذع لطه حسين يأخذ أوّل ما يأخذ عليه هو فقدان الطبيعة الأدبية عند طه، فيقول: «لست أدری كيف يأتی لمن لا يكون الشعر من طبيعته أن يكون ناقداً أديباً أو استاذاً للأدب.» (الرافعی، ۲۰۰۲م: ۱۹٤) وعلی هذا فجملة القول أنّ المثل الأعلی للشاعر هو الّذی يراه هوراس، و«هو رجل مثقّف فطر علی القريض.» (هوراس، ۱۹۸۸م: ۱۰۱)

«ولا بـدّ في كلّ شـيء مع المعاني الّتي له في الحـق من المعاني الّتي له في الخيال وها هنا موضع الأدب والبيان.» (الرافعي، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٢) و«بحسبك أنّ هذه الأكوان إنّما هي الحقيقة ولكلّ حقيقـة منها خيال، وهو مملكة الشـعراء.» (الرافعي، ١٣٢٢ق، ج٢: ٣) فلا بدّ للشـخص الموهوب أن يكون له خيال خصب لكي يسـتطيع أن يطوّر ما يشـعر به ويعطيه صورة تخييلية بحيث تخلب الآخرين إلى أن يقدر الشـاعر أن يؤثّر في النفوس والقلوب ولهذا «أنّ الخيال الشـعري يزيغ بالحقيقة في منطق الشـاعر لا ليقلبها عن وضعها ويجيء بها ممسـوخة مشوّهة، ولكن ليعتدل بها في أفهام الناس ويجعلها تامّة في تأثيرهـا.» (الرافعي، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٩٣) وهذا يعني «أنّ الشـعر يوازي الواقع ولا يسـاويه، وأنّ العلاقة بين صور القصيدة ومعطيات الواقع علاقة تشـابه وليست علاقة مطابقة أو مساواة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٤١)

أمّا التأثير فهو الأمر الّذي يراه الرافعي حياة الشـعر، يقول: «يخرجون بالشـعر عن معناه وآية ذلك أن لا تعرف في منظومهم روح التأثير الّتي هي حياة الشعر.» (الرافعي، ١٣٢٢ق، ج٢: ٥) فـلا معنى لشـعر لا تأثـير له في الآخرين؛ لكن مـن أين يجيء هذا التأثير؟ يجيبنا الرافعي قائلاً: «إنّما تنفخ النفس تلك الروح في الكلام.» (المصدر نفسه) نستنبط أنّ غاية الشعر عند الرافعي هي التأثير و«التأثير يعني تغييراً في الاتّجاه وتحوّلاً في السـلوك، والبدايـة الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديماً يبهـر المتلقّي من ناحية ويبدهـه بها من ناحية أخـرى، وذلك أمر لا يمكن أن يتمّ بمجرّد النظم العاري للأفكار، بـل يتـمّ بضرب بارع من الصياغـة، تنطوي على قدر من التمويـه، تتّخذ معه الحقائق أشـكالاً تخلب الألباب وتسـحر العقول، فتتبدّى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليهـا إبهاماً محبّباً يثير الفضول ويغذّي الشـوق إلى التعرّف.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٥٧) وبهذا التقديم والتخييل ينقل الشـعر الإنسـان من حياته العادية «إلى حياة أخرى فيها شعورها ولذّتها وإن لم يكن لها مكان وزمان، حياة كملت فيها أشواق النفس، لأنّ فيها اللذّات والآلام بغير ضرورات ولا تكاليف.» (الرافعي، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٣) وهذا العالم المجهول الّذي لا يعرف له مكان ولا زمان يشبه يوتوبيا الرومانسية.

«إنّ أساس الفنّ على الإطلاق هو ثورة الخالد في الإنسان على الفاني فيه، وأنّ تصوير

هـذه الثورة فی أوهامها وحقائقها بمثل اختلاجاتها فی الشعور والتأثیر، هو معنی الأدب وأسلوبه.» (المصدر نفسه: ٢٠٤) فینظر الرافعی إلی الفنّ بما فیه الشعر کقوّة تتمکّن من أن تثیر الإنسان من داخله علی داخله وهذا هو الأساس للشعر، وهذا هو معنی الأدب وأسلوبه «فالأدب من هذه الناحیة یشبه الدین کلاهما یعین الإنسانیة علی الاستمرار فی عملها، وکلاهما قریب من قریب، غیر أنّ الدین یعرض للحالات النفسیة لیأمر وینهی، والأدب یعرض لها لیجمع ویقابل، والدّین یوجّه الإنسان إلی ربّه والأدب یوجّهه إلی نفسه، وذلک وحی الله إلی الملک إلی نبیّ مختار وهذا وحی الله إلی البصیرة إلی إنسان مختار.» (المصدر نفسه: ٢٠٧) نضیف إلی ما مضی أنّ الرافعی یری الأدب بما فیه الشعر رؤیة قدسیة علی أنّه وحی من الله إلی البصیرة، إلی إنسان مختار، ومن ثمّ فإنّ الشاعر إنسان ذو بصیرة اختاره الله لوحی الشعر؛ والشعر وسیلة للتوجّه إلی النفس، ومن عرف نفسه فقد عرف ربّه، فیتمکّن الشعر من أن یکون واصلاً بین الفرد ونفسه، ومن ثمّ بین النفس وربّها؛ ولأمر ما قیل إنّ «الشعراء هم الکهنة الّذین یترجمون وحیاً لا یدرکون کنهه.» (ر: هوراس، ١٩٨٨م: ٥٤) ولأمر ما خلط العرب بین الشاعر والنبیّ، وعلی هذا یقول الرافعی: «لو عدا الشاعر الصحیح طور التکوین الشعری بصفاته لما کان منه إلا نبیّ.» (الرافعی، لاتا: ٣٧) وجلّ ما نضیفه هنا أنّ الرافعی لمس واعتقد بما بین الشعر وما فوق الطبیعة من صلة، والّذی نودّ لو نسمّیه بالارتباط بین الوعی واللاوعی.

إنّ الرافعی یعرّف الطریق الذی یحقق الهدف من الشعر ویراه فی «الاتّساق والخیر والحقّ والجمال، من ذلک یأتی الشاعر والأدیب وذو الفن علاجاً من حکمة الحیاة للحیاة.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٧) فالشعر بعد أن تدفّق من الطبع، من اللازم أن یصوّر ما یخیله جامعا بین الاتّساق والخیر والحقّ والجمال، وهکذا یستطیع أن یحقّق حیاته وهو التأثیر فی الحیاة والحرکة نحو السموّ والکمال، و«مادام یسعی الشعر نحو هذا الهدف فلا بدّ من أن یتبنّی المخطّط الأخلاقی الّذی یصل الإنسان بهدی منه إلی الفضیلة والسعادة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٠٩) ویتجلّی مفهوم الفضیلة والسعادة فی مفردات الخیر والحقّ والجمال التی استخدمها الرافعی لتبیین کیفیة تحقیق غایة الشعر، ولکن ینبغی أن ننتبه إلی أنّ الشعر لا یحقق هذا الهدف بطریقة مباشرة کما أشرنا سابقاً،

بل ينجزه من خلال وسيط نوعى يقدّم قيم هذا المخطط تقديماً فنياً مؤثّراً، وهذا التقديم الفنّى فى الشعر يختلف عن أقرانه من فنون؛ فلنرَ ماذا عند صاحبنا من هذه الناحية.

أمّا من ناحية اللفظ والمعنى والشـكل التعبيرى أو التقديم الفنى، فها هو يقول: «ولو كان الشعر هذه الألفاظ الموزونة المقفّاة لعددناه ضرباً من قواعد الإعراب، لا يعرفها إلّا من تعلّمها، ولكنّه يتنزّل من النفس منزلة الكلام من كلّ إنسـان ينطق به، ولا يقيمه كلّ إنسان.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج١: ٥) وبهذا يفرق الرافعى بين النظم والشعر فلا يحسب كلّ منظوم شـعراً وفى الوقت نفسـه يعتبر الوزن عنصراً هامّاً فى عدّ الكلام شعراً فيقول: «متى نزّلت الحقائق فى الشـعر وجب أن تكون موزونة فلا تأتى على سـردها ولا تؤخذ هوناً كالكلام بلا عمل ولا صناعة ... والخيال هو الوزن الشعرى للحقيقة وتخيل الشاعر هو إلقاء النور فى طبيعة المعنى.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٤) ومن هنا تتجلّى خطورة دور الخيال عند الرافعى فمن جانب هو مبعث الوزن الشـعرى، ومن جانب آخر تتّضح صلته بالحقيقة، وبهذا يفصل بينه وبين الوهم.

إنّ الرافعى يهتمّ بالوزن العروضى «فللوزن قيمة كبرى فى الشعر حتى عدّ أهمّ فارق بينه وبين النثر.» (أحمد أمين، ١٩٦٣م: ٧٠) ولكن لا يرى الكلام الموزون شعراً أو بعبارة أفضل يرى أنّ النظم لا يصنع شـعراً، وهذه نظرة صحيحة والشاهد على ذلك الأبحاث العلمية المنظومة الّتى لا نعتبرها شـعراً، وليسـت تؤثّر علينا لا نفسـياً ولا عاطفياً، إذن حسـب ما يعتقد الرافعى وكما يقول سـتدمان Stadman إنّ «الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة الّتى تعبّر عن المعنى الجديد والذوق والفكرة والعاطفة وعن سرّ روح البشرية.» (منيف موسى، ١٩٨٥م: ١٤)

وما فائدة هذا الوزن؟ «كأنّ الشعر لم يجئ فى أوزان إلّا ليحمّل فيها نفس قارئه إلى تلك اللّذات على اهتزازات النغم، وما يطرب الشعر إلّا إذا أحسسته كأنّما أخذ النفس لحظة وردّها.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٣) «فالمراد بالشـعر هو التأثير فى النفس لا غير.» (المصدر نفسه: ٢٢٨) إذن التعبير الموزون عنصر لازم فى الشعر وهو عامل إمتاع المتلقّى والتأثير عليه، «فإذا لم يسـتطع الشاعر أن يأتى فى نظمه بالروى المونق والنسج المتلائم والحبك المسـتوى والمعانى الجيدة الّتى تخلـص إلى النفس خلوص طبيعة إلى

طبيعة تمازجها، ورأيته يأتي بالشعر الجافي الغليظ والألفاظ المستوخمة الرديئة والقافية القلقة والمجازات المتفاوتة والمضطربة والاستعارات البعيدة المسوخة، فاعلم أنّه رجل قد باعده الله من الشعر.» (المصدر نفسه: ٢٣١) وبهذا يقترب الرافعي من الشعر الكلاسيكي حيث ندرک التزامه بعمود البلاغة العربية وعروض الخليل، فليس الشاعر أن يقول ما يشعر به كيفما شاء، بل عليه أن ينتقي المعاني والمفردات والمجازات وأن يأتي بالوزن والقافية المتناسبان للموضوع وإن لم يكن كذلک فليس بالشاعر فطرة لأنّ الله قد باعده من الشعر. فالنظم في الشعر واجب «ولا ينظم إلّا متغنّياً ويروض الشعر بذلک، لأنّ النفس تتفتّح للموسيقى وتنقاد.» (المصدر نفسه: ٢٦٣) صحيح أنّ الشعر قبل كلّ شيء فنّ روحي عاطفي فطبعاً هذه الروح والعاطفة تتطلّب لغة روحية لبيانها، وهذه اللغة بحكم فطرتها تتّسم بعمق نغمي نلمسه عند همسات أنفسنا، وتتجلّى هذه النغمة في الكلام بواسطة الوزن «فليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضاً لتكون حلية تزينه كلّا.» (الشايب، ١٩٩٤م: ٢٢٩)

إذن النظم في الشعر يؤدّي إلى موسيقية الكلام وهذه الموسيقى تؤدّي إلى التأثير في النفوس لأنّ النفس تتفتّح للموسيقى وتنقاد على حد قول الرافعي، ولكنّ الموسيقى لا تكفي للشعر، بل لا بدّ أن تتضمّن معنى يتنزّل من النفس، فلعلّنا نستطيع أن نقول: «إذا توافر الوزن والقافية دون التأثير العاطفي كان الكلام نظماً كألفية إبن مالک، وإذا توافر التأثير دون الصورة الموسيقية الوزنية كان الكلام نثراً أدبياً نجده في رسائل الكتّاب.» (المصدر نفسه: ٢٩٨-٢٩٩) فالشرطان متضامانان ليصبح الكلام شعراً.

وبالتأكيد على الوزن والقافية أو الموسيقى يدافع الرافعي ضمنياً عن النحو العربي؛ لأنّه كما يقول حماسة عبداللطيف: «إنّ الوزن المعين والقافية المختارة يؤدّيان بالضرورة إلى اختيار تراكيب نحوية معينة.» (حماسة عبد اللطيف، ١٩٩٠م: ١٨) ومن حيث المجموع ربّما كان الأقرب إلى الدقّة أن نقول «إنّ فاعلية التخييل في الشعر لا تنفصل أصلاً عن البنية الإيقاعية الّتي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ١٩٤)

وأمّا بعد أن وجد الشعر حقّاً فعمّ يتحدّث ليؤثّر؟ «إنّ الحقائق ليست هي الشعر وإنّما

الشعر تصويرها والإحساس بها فى شكل حى تلبسه الحقيقة.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٦٣) «والشـعر فى أسرار الأشياء لا فى الأشـياء ذاتها.» (المصدر نفسه: ٢٢٢) وعلى الشاعر «ألّا ينظر إلى وجود الشىء بل إلى سرّه، ولا يعنى بتركيبه بل بالجمال فى تركيبه.» (المصدر نفسـه: ٢٠٦-٢٠٧) قبل كلّ شىء نعتبر هذه العبارت ردّاً على أفلاطون الّذى كان يقول: «الشـاعر كالمصوّر يحاكى ظواهر الأشـياء دون أن يفهم طبيعتها.» (أرسطو، ١٩٨٣م: ٦١) وبعد ذلك فالشـعر ليس الحقيقة بل الإحسـاس بها وتصويرها والقدرة على التصوير هو الفاصل بين الشـاعر عن غيره «فالّذى يجعل الشاعر شاعراً هو تلك القدرة على التصوير ،فقد يكون عندنا شـعور فياض كالّذى عند الشـاعر ولكن ليس عندنا من المقدرة على التصوير ما عند الشـاعر.» (أحمـد أمين، ١٩٦٣م: ٦٨) والعناية بجمال الأشـياء تحتاج إلى إدراك الجمال «فهناك قوى روحية لإدراك الجمال وخلقه فى الأشـياء خلقاً هو روح الشـعر وروح فنّه.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٣٢) إذن فإنّ الشـاعر يدرك الجمال ويخلقه أى يكشفه للآخرين، أى يعلّم النّاس إدراكه، ويبين لهم زوايا خفية منه لأنّ «الشعر فى تصوير خصائص الجمال الكامنة.» (المصدر نفسه: ٢٢٣)

إنّ الرافعى يرى الشـعر تصويراً للحقيقة وذلك بالنفاذ فى صميم الأشياء لا التطرّق إلى ظواهرها الظاهرة، فكما يقول إمرسـن Emrsen «الشعر هو المحاولة الخالدة للتعبير عـن روح الأشـياء.» (منيف موسـى، ١٩٨٥م: ١٤) لكنّ هذا النفـاذ يتطلّب قدراً من الحكمـة، الأمر الّـذى يجعلنا نقول إنّ الرافعى يرى من الشـعر حكمة، ومن الشـاعر حكيمـاً، فهـا هو ذا يقول: «إنّ من الشـعر حكمة، ومن يـؤت الحكمة فقد أوتى خيراً كثيراً.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج١: ١١) وينشد فى المعنى بعينه:

والشعر كلّ الشعر فى حكمة　　يوحى بها للأنفس الخاطر

(المصدر نفسه: ١٥١)

وكما يقول أحمد شوقى:

والشعر إن لم يكن ذكرى وعاطفة　　أو حكمة فهـو تقطيع وأوزان

(شوقى، ١٩٨٨م، ج٢: ١٠٣)

إذن «ففـى عمل الأديـب تخرج الحقيقة مضافاً إليها الفن، ويجـىء التعبير مزيداً فيه

الجمـــال، وتتمثّــل الطبيعة الجامدة خارجةً من نفس حية، ويظهــر الكلام وفيه رقّة حياة القلب وحرارتها وشعورها وانتظامها ودقّها الموســيقیّ.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٤) و«يهب لک الأدب تلک القوّة الغامضة الّتی تتّسع بک حتّی تشعر بالدنيا وأحداثها مارّة من خلال نفسک، وتحسّ الأشياء كأنّها انتقلت إلی ذاتک من ذواتها، وذلک سرّ الأديب العبقری، فإنّه لا يری الرأی بالاعتقاب والاجتهاد كما يراه الناس، وإنّما يحسّ به فلا يقع له رأيه بالفكر بل يلهمه إلهاماً.» وعلی هذا «ففصل ما بين العالم والأديب أنّ العالم فكرة والأديب فكرة وأسلوبها.» (المصدر نفسه: ٢٠٤-٢٠٦) ونفسّر الأسلوب بالتعبير الشعری والذوق الفنّی، لأنّهما يميزان منهج بيان الفكرة الشعرية عن غيره، لكنّنا نری أنّه ينبغی أن يكون الذوق والعاطفة والإحساس وفی كلمة واحدة النفس الإنسانية هی السمة الفكرية الغالبة علی الشعر، و«كلّ ما نتطلّبه فی الشاعر ألّا تطغی ثقافته العلمية علی ذوقه الفنّی.» (أحمد أمين، ١٩٦٣م: ٧٥) فالشعر يلهم ولا بدّ أن تكون لغته موحية ملهمة لا علمية مقرّرة.

نســأل الرافعی وبعد أن وضّح لنا الملامح الشعرية حسب رأيه، كيف نستطيع أن نميزّ بين الشعر وغيره؟ فيجيب: «اعمد إلی ما تريد نقده، فردّه إلی النثر، فإن استطعت حذف شیء منه لا ينقص من معناه أو كان فی نثره أكمل منه منظوماً فذلک الهذر بعينه أو نوع منه.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج١: ٩) فالفرق الأســاس بين الشــعر والنثر عنده يعود إلی الشكل التعبيری لأنّه خاصية ذاتية وهذه الخاصية ميزة لا تقبل التبديل إلی ذات أخری فإذا استطعنا أن ننثر شعراً فليس هو بالشعر فی الحقيقة، لأنّ «المعنی النثری يمكن التعبير عنه بعبارة نثرية أخری لكنّ المعنی الشــعری لا يؤدّی إلّا بالصورة الّتی أرادها الشــعر وبالتركيــب اللغوی الّذی اختاره.» (حماســة عبد اللطيــف، ١٩٩٠م: ٥١) وبهذا يفضّل الرافعی الشــعر علی النثر عامّة لأنّه «لو كان النثر مَلِكاً لكان الشــعر تاجه.» «وإنّک إنّما تزين النثر بالشــعر ولا تزين الشعر بالنثر.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج١: ١٠و١١) إذن «المجيد من الشــعراء أفضل من غيره فی صناعة الكلام.» و«لن يكون الشعر شعراً حتّی تجد الكلمة من مطلعها لمقطعها مفرغة فی قالب واحد من الإجادة.» (المصدر نفســه: ٩) وهذه العبارة الأخيرة يعنی أنّ الرافعی لا يقبل تفاوت مســتوی الجودة لأبيات القصيدة الواحدة فكلّ الأبيات والكلمات يجب أن تكون فی مستوی سواء من الجودة والانتقاء.

وللفظ عند الرافعی دوره فی الشعر «فلیس من شاعر قدیم أو حدیث یعدّ شاعراً إلّا إذا أعطی المعانی خیر ألفاظها، جزلة فی مقام الجزالة ورقیقة فی مقام الرقّة، ولا تجد من یلزم طریقة واحدة فی اختیار اللفظ إلا إذا لزم فنّاً واحداً فی المعنی.» (الرافعی، ٢٠٠٢م: ٢٥٩) إذن ینبغــی أن تکون العلاقة تامّة بین اللفظ والمعنی «فلکلّ منهما من الأهمیّة ما لا یقــلّ عــن الآخر فلا بدّ فی الکلام البلیغ أن یکون ذا لفظ عذب و معنی حلو.» (أحمد أمــین، ١٩٦٣م: ٧٤) وهذه نظریة مقبولة عندنا أن تکون لــکلّ من اللفظ والمعنی قیمته وفاعلیّته، «فإنّ الرافعی یتمنّی أن یکون الشــعر تصویر عالم حی من المعانی والألفاظ.» (هــدّارة، ١٩٩٤م: ٣٣٣) بید أنّه ینبغی أن ننتبه إلی أنّ «فی الشــعر شــیئاً غیر الألفاظ والمعانی الذهنیة، وهو الصور الخیالیة وما ینطوی علیه من دعاوی الشــعور.» (مندور، ١٩٩٧م: ١١٣) کما أشرنا.

إذا کان الشــعر یبحث عن أسرار الأشــیاء وینظر إلی سرّ وجودها فطبعاً لا یتحدّد بمواضیــع خاصّة بعینها ولا یتمحور حول محاور مســبق تعیینها، لأنّ «الغزل والنســیب والمدح والهجاء والوصف والرثاء وغیرها، هی شــعوب منه، وما انتهی المرء من مذهب فیــه إلا إلی مذهب، ولا خرج من طریــق إلّا إلی طریق، ألم تر أنّهم فی کلّ وادٍ یهیمون، وما دامت الأعمار تتقلّب بالناس فالشــعر أطوار.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج١: ٩) ولأنّ «مادّة عمله أحوال الناس وأخلاقهم وألوان معیشــتهم، ومذاهب أخیلتهم وأفکارهم فی معنی الفن، وتفاوت إحساســهم به، وأسباب مغاویهم ومراشدهم، یسدّد علی کلّ ذلک رأیه.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٧) فالشعر لا یحتکر لنفسه موضوعات خاصّة یوظّفها للتعبیر فالموضوع یتکیف بالشعر ولا یتکیف الشعر به.

إذا اتّخذ الشــاعر من أحوال النّاس مادّة لعمله فلا بدّ أن نقول «لکلّ زمن شــعر و شــعراء، ولکلّ شاعر مرآة من أیامه.» (الرافعی، ١٣٢٢ق: ج١، ٦) و لعلّه لهذا أو لغیره «أســلمهم هوراس ومن نحا نحوه مقالید الزعامة والتشــریع.» (هوراس، ١٩٨٨م: ٥٥) إذن إنّ «مهمّة الشــاعر ستختلف لا وفقاً لتکوینه الشخصی فحسب بل تبعاً للفترة الّتی یجد نفســه فیها.» (إلیوت، ١٩٩١م: ٣٨) إنّ الشعراء إذا کانوا مرآة من أیامهم فلا یحقّ لهــم أن یکونوا مقلّدین لأنّهم والحالة هذه «کالمصابیــح وما علی أحدها أن یتألّق بنور

غـيره ما دام فی کلّ مصباح زيتـه.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج٢: ٥) ومن هنا ندرک أهمية الإبداع الفنی والصدق فی التعبير عند الرافعی:

والشعر إن لم يک من صادق[1] فيه فلا شـعر ولا شـاعر

(المصدر نفسه، ج١: ١٥١)

ولمّا کان الشـعر من أرقی الفنون التی تتشابک والمجتمع البشری «فإنّ الإبداع الفنّی فی الشعر کان ودائماً فی حوزته قدرة الکشف عن أدقّ وأرقّ ما يختزنه الإنسان ويختلج فی حرکة المجتمع من مختلف القضايا وأمور الحياة ومعنی هذا أنّه فی سـلوکه الفنّی والجمالی إنّما يفصح عن موقف تجاه الحياة.» (أبوسعد، ١٩٨٥م: ٣٧) و«لو سئلت أزمان الدنيا کيف فهم معنی الحياة السـامية وکيف رأوها فی آثار الألوهية عليها، لقدّم کلّ جيل فی الجواب علی ذلک معانیَ الدين ومعانیَ الشعر.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٣) فالرافعی يعتقد بأن يفعَم الشعر من المعانی السامية کی يوضّح معنی الحياة، فالحياة عنده سامية، و«الأدب هو السموّ بضمير الأمّة.» (المصدر نفسه: ٢١٠) والشعر کالدين له دور تکوينی اجتماعی يظهر فی صدق التعبير عن المعانی الرفيعة، وإدارک الجمال وإبداعه وکلّ ذلک بلغة موسـيقية. والإبداع يحتاج إلی علم و«علم الأديب هو النفس الإنسانية بأسرارها المتّجهة إلی الطبيعة والطبيعة بأسـرارها المتّجهة إلی النفس، ولذلـک فموضع الأديب من الحياة موضع فکرة حدودها من کلّ نواحيها الأسرار.» (المصدر نفسه: ٢٠٦)

يری الرافعی فی موقف آخر أنّ «الشعر فکرة الوجود فی الإنسان وفکرة الإنسان فی الوجود، ولا يکفی أن يخلق هذا الإنسان مرّة واحدة من لحم ومن دم، بل لا بدّ أن يخلق مرّة أخری من معان وألفاظ؛ فالشـاعر يبدع أمّة کاملة إن لم يخلقها فإنّه يخلق أفکارها الجميلة وحکمتها الخالدة وآدابها العالية وسياسـتها الموفّقة.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٤٠) فللشـعر وللشـاعر دور تکوينی فی الحياة، فهما وإن لم يخلقا الإنسـان وجودياً بإمکانهما أن يخلقاه فکراً وأدباً وسياسـةً. لکن کما أشرنا سابقاً أنّ الشعر عند الرافعی ليس فکرة فحسـب بل فکرة وأسـلوبها، أمّا بالنسبة للأسـلوب المعنوی فرأينا أنّه يميل

١. فی کلمة «صادق» نلمس تورية، فلعلّ الشاعر يقصد بها صادق الرافعی يعنی نفسه وإن کان کذلک فهذا البيت اعتداد بالنفس؛ ولعلّه يقصد منها کلّ شاعر صادق فی التعبير.

إلى الأدب العالى الّذى يتضمّن المعانى العالية. وإذا ارتبطت الفكرة بالنفس الإنسانية ارتبطت بقوى روحية وعاطفية طبعاً و«صلة العواطف بالفكر صلة هى سرّ الشعر وسرّ فنّه.» (المصدر نفسه: ۲۳۲) «فالشاعر العظيم لا يرسل الفكرة لإيجاد العلم فى نفس قارئها فحسب، وإنّما هو يصنعها ويحذو الكلام فيها بعضه على بعض، ويتصرّف بها ليوجد بها العلم و الذوق معاً.» لهذا إنّ الشعر «فنّ النفس الكبيرة الحسّاسة الملهمة حين تتناول الوجود من فوق وجوده فى لطف روحانى ظاهر فى المعنى واللغة والأداء.» (المصدر نفسه: ۲۲۳-۲۲٤) وإنّ الشاعر «يهب لک تلک القوّة الغامضة الّتى تتسّع بک حتّى تشعر بالدنيا وأحداثها مارّة من خلال نفسک، وتحسّ الأشياء كأنّها انتقلت إلى ذاتک من ذواتها.» (المصدر نفسه: ۲۰٤) «فإنّ نجاح الشعر مرتبط بمدى العون الّذى يقدّمه إلى الإنسان فى تجاوز مستوى الضرورة إلى مستويات أكثر سمواً تصل الإنسان بكلّ ما ينبغى أن يكون عليه.» (عصفور، ۱۹۹٥م: ۲۰۲) وهذا يعنى أنّ الشعر يهدف إلى الكمال الإنسانى.

أمّا ولو كانت المعانى فى قمّة الجودة الإنسانية فلا تكفى ليكون الكلام شعراً، لأنّ النثر أيضاً بإمكانه أن يكون حافلاً بالمعانى ذاتها، بل يجب أن يكون هناک فرق بين الأداء الشعرى والأداء النثرى، «فبالشعر تأتى الحقيقة فى أظرف أشكالها وأجمل معارضها أى فى البيان الّذى تصنعه النفس الملهمة.» (الرافعى، ۱۹۹۹م، ج۳: ۲۲۲) و«لا بدّ للمعانى الشعرية من جوّ اللغة البيانية.» (المصدر نفسه:۲۳۰) ونعلم أنّ اللغة البيانية الشعرية تتميز فضلاً عن المجازات وما شابهها بالروح الموسيقية الّتى تكمن فى الإيقاع اللفظى. ويعتقد الرافعى أنّه لكلّ معنى موسيقى خاصّة به فلا ينبغى فى الشعر أن يترک المعنى دون أن يصبغ بصبغة شعرية، فيقول: «إنّ من الأوزان ما يستمرّ فى غرض من المعانى ولا يستمرّ فى غيره، كما أنّ من القوافى ما يطّرد فى موضوع ولا يطّرد فى سواه، والّذين يهملون كلّ ذلک لا يدركون شيئاً من فلسفة الشعر، ولا يعلمون أنّهم إنّما يفسدون أقوى الطبيعتين فى صناعته.» (المصدر نفسه: ۲۳۰-۲۳۱) إذن فإنّ الرافعى لا يهمل الوزن والقافية، بل يراهما أقوى عنصرين فى صياغة الشعر، بحيث من لا ينتبه إليهما لا يعرف من فلسفة الشعر شيئاً، وهذا يعنى أنّ الشعر ينبثق من طبع موهوب مثقّف انبثاقاً موزوناً موسيقياً لأنّ هذه الميزة

من طبیعة الشـعر فلا بدّ أن توجد فی طبیعة صاحب الشـعر أیضاً، وإذا کان لکلّ غرض وزن یستمرّ فیه فلا بدّ أن نقول بأنّ «التوافق بین الوزن العروضی وموضوع الشعر أو بین الصورة والمادّة فی الإنتاج ضروری.» (هوراس، ۱۹۸۸م: ۱٦٥ /بتصرّف)

وإذا کان الکلام ذا معنی عال وألفاظ ملائمة له وذا موسیقی خاصّة بذلک المعنی، فبین أیدینا شعر، وکما قلنا إنّ غایة الشعر هی التأثیر الّذی هو حیاة الشعر، فکیف یؤثّر الشعر فی النفـوس ویؤدّی وظیفته فی صنع الأفـکار والآداب فضلاً عن هزّ النفوس؟ والجواب عند الرافعی هو الصدق فی التعبیر الّذی هو علامة براعة الشاعر، علی أنّ القلوب سواق «فإنّ الکلمة إذا خرجت من القلب وقعت فی القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان.» (الرافعـی، ۱۳۲۲ق، ج۱: ۸) و«جماع القول فی براعة الشـاعر أن یکون کلامه من قلبه.» (المصدر نفسـه) لأنّ «الشعر معنی لما تشعر به النفس فهو من خواطر القلب.» (المصدر نفسـه، ج۲: ۳) أی یأخذ من القلب وینطق عن القلب فیوحی إلیه وبهذا یوجد التعاطف مع المتلقّی، «فإنّ کلّ عمل شـعری یعنی تواصلاً بین المبدع والمتلقّی، والتواصل یبدأ بتوصیل رسـالة من نوع خاصّ ذات محتوی متّصل بالقیم یوجّهها المبدع إلی المتلقّی من خلال وسیط نوعی هو القصیدة.» (عصفور، ۱۹۹٥م: ۲۳۲)

وبعـد ذلک کلّه فـإذا أردت أن تعرّف الأدیب بما فیه الشـاعر «لمـا وجدت أجمع ولا أدقّ فی معناه من أن تسـمیه الإنسـان الکونی وغیره هو الإنسان فقط.» (الرافعی، ۱۹۹۹م، ج۳: ۲۰٥) ولعلّ قصده من الإنسان الکونی هو أنّ «الإنسان من الناس یعیش فی عمر واحد، ولکنّ الشـاعر یبدو کأنّه فی أعمار کثیرة من عواطفه وکأنّما ینطوی علی نفوس مختلفة تجمع الإنسـانیة من أطرافها.» (المصدر نفسـه: ۲۲۲) ولهذا الإنسان قدرة خاصة فی رؤیة ما وراء وجود الأشـیاء وأسرار الحیاة، وعلیه وظیفة ماسّة وهی انتقال هذه الرؤیة إلی الآخرین لأنّه «هو نبع إنسانی للإحساس یغترف الناس منه» و«الشاعر هو ذاک الّذی یری الطبیعة کلّها بعینین لهما عشـق خاص وفیهما غزل علی حدة، وقد خلقتـا مهیأتین بمجموعة لنفس العصبیة لرؤیة السـحر الّـذی لا یری إلّا بهما بل الّذی لا وجـود له فی الطبیعة الحیة لولا عینا الشـاعر کمـا لا وجود له فی الجمال الحی لولا عینا العاشق.» (المصدر نفسه: ۲۲۳)، بمعنی أنّ «الشاعر الّذی یستحقّ أن یدعی شاعراً

لا يكتب ولا يصف إلّا ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتّى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحياناً قاصرة عن رؤيته.» (نعيمة، ١٩٩١م: ٨٢-٨٣) «فإنّ الشعر إن هو إلّا ظهور عظمة النفس الشاعرة بمظهرها اللغوى.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٦)

على ذلك فلا بدّ للشاعر أن يكون له قريحة موهوبة وروح مميزة يمتاز بهما عن غير الشاعر، ولهذا «تمتاز قريحة الشاعر بقدرتها على خلق الألوان النفسية الّتى تصبغ كلّ شيء وتلوّنه لإظهار حقائقه ودقائقه حتّى يجرى مجراه فى النفس ويجوز مجازه فيها.» (المصدر نفسه: ٢٢٢) ولهذا «إنّ الشاعر كثيراً ما يحطّم العلاقات الظاهرية لتتحوّل عناصر الوجود وأشياؤه إلى مجرّد مفردات وأدوات فى يديه يشكّل بها عالمه الشعرى الخاصّ، أو يعيد صياغة الألم على سبيل المثال وفق رؤيته الشعرية الخاصّة على نحو يزيده عمقاً وثراء واكتمالاً.» (عشرى زايد، ١٩٧٨م: ٩) ومع ذلك ليس الشعراء أنفسهم على مستوى سواء، فمقاديرهم تتفاوت بتفاوت هبة الله لهم «فيخصّ شاعراً بالزيادة وآخر بالنقص.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٣٢) والتفاضل بينهم يعود إلى ما يبتكرون ويبدعون لأنّ «سرّ النبوغ فى الأدب وفى غيره هو التوليد.» (المصدر نفسه: ٢٢٠) وينبغى أن ننتبه إلى أنّ «التفاضل إنما يكون على ابتكار الأشياء على طريقة الشعر لا على طريقة النظم.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج٢: ٧) وبعد ذلك كلّه «قلّ أن تجد من يسمّى شاعراً.» (المصدر نفسه: ٤)

الشعر فى أرؤس من يدّعى   كالدين فى أوهام هذى العواء
محرّم إلّا على أهله   وكم من الجهّال يأتى الحراء

(المصدر نفسه: ١١٨)

إذا كانت القريحة الشعرية هبة من الله فجدير أن تميل هذه القريحة إلى ينبوعها وعلى هذا يقول الرافعى: «الشاعر الصحيح رجل الكمال السماوى لأنّ الشعر إذا لم يكن مع الشرائع كان عليها.» (الرافعى، دت: ٣٨) وللنقطة الأخيرة نودّ لو نشير إلى أهميّة الطبيعة عند الرافعى إذ يقول: «فبالشعر تتكلّم الطبيعة فى النفس.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٢) وهذا يعنى أنّ الطبيعة شاعرة فتتمكّن أن تبعث القوّة الشعرية فى النفس لأنّها

تتكلّم بالشعر فتؤثر فى النفس وتوحى إليها.

نسرد ملامح الشعر ومواصفاته عند مصطفى صادق الرافعى فيما يأتى:

الشعر هبة من الله والشاعر إنسان مختار/ألوهية الشعر/ الشعر لسان القلب وتعبير عن النفس والّذى ينبعث عن طبع موهوب/ الشعر تعبير عن الحقائق وتصويرها/ ريادة الخيال فى نقل الحقائق بالصورة الشعرية/ الشعر تغلغل فى أسرار الأشياء/ للشعر مقدرة الكشف عمّا نخفيه بداخلنا/ ذاتية التجربة/ صدق التجربة الشعرية/ الصدق فى التعبير/ حرية التعبير/ التأثير هو غاية الشعر المنشودة/ وجوب التعاطف مع المتلقّى/ مقدرة النفس تحقّق بغية الشعر كما هى مبعثه/ ربط الشعر بالنفس الإنسانية/ الميل إلى الخير والجمال/ التأكيد على الوحدة العضوية/ الجمال ذاتى للشعر وللغته/ الابتعاد عن التكلّف والتصنّع/ لغة الشعر فردية ذاتية/ لغة الشعر موحية ملهمة/ الشعر عون للإنسانية والشاعر هو الإنسان الكونى فإنّ لهما دوراً تكوينياً فى المجتمع الإنسانى/ ربط الشعر بالحياة/ الشعر يخلق الجمال/ الشعر يبدع عالماً مطلقاً من قيود الزمان والمكان/ الاتّجاه إلى الشعر الملتزم الدينى وإلى الشعر الأخلاقى/ لكلّ من اللفظ والمعنى أهميته فى الشعر ويجب التلائم بينهما/ التزام بالقواعد النحوية/ أهمية الموسيقى ووجوب التزام بالوزن والقافية/ موضوع الشعر لا نهاية له فلا يحدّد/ عالمية الشعر/ ذمّ التقليد والإشادة بالإبداع/ الشعر يؤدى دوراً تهذيبياً كالدين/ مرافقة العاطفة والفكرة معاً وذلک بتقديم الخيال على العقل/ أن يكون الشاعر عاطفياً حكيماً/ تفضيل الشعر على النثر/ ...

وفى كلمة أخيرة بالنسبة لنظرة الرافعى إلى الشعر نقول: إنّ الشعر بعد أن كان موهبة إلهية فهو لغة وجدانية تتحقّق بالتلاحم بين الطبع الموهوب، واللغة، والعاطفة، والخيال، والفكرة، والموسيقى (الوزن والقافية)، والاتّجاه نحو استبطان الحقائق وأسرار الأشياء؛ وإن كان هناک تغاير فى درجة أهمية العناصر المذكورة ولكن الشعر الحقّ فى النهاية يتحقّق بتضافر بين كلّها، متمثّلاً فى وحدة نسمّيها القصيدة والتى تهدف إلى التأثير فى المتلقّى.

العقاد والشعر

إنّ عبّاس محمود العقّاد (١٨٨٩–١٩٦٤) هو من أهمّ الأدباء والمفكّرين المصريين فى العصر الحديث، نستقصى آراءه كشاعر وناقد حول الشعر بدءاً من مواصفاته الذاتية:

والشعر من نَفَس الرحمان مقتبس والشاعر الفذّ بين الناس رحمان

(العقاد، ١٩٩٦م: ٣٧)

فهو قبل كل شيء يعتقد بألوهية الشعر على أنّه مقتبس من نفس الرحمان، وإذا كان الشاعر فذّاً فبإمكانه أن يكون نسخة رحمانية بين الناس؛ لأنّ ما يقوله مستقاة من قول الرحمان، فلأمرٍ ما «كان الشاعر يلقّب بين الرومان بالفاتيس وهو الكاهن أو الرسول أو النبي.» (هوراس، ١٩٨٨م: ٥٣)[١] وبعد ذلک «إنّما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وإنّ الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلّها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النسب وتغاير في المقادير.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٣٢٢) إذن فالعقاد يرى أنّ الشعر مزيج من الحس والفكر والعاطفة والخيال، فربّما بإمكاننا أن نقول إنّ هذه الخصائص هي خصائص الشاعر الّتي تتجلّى في التعبير، والتعبير عنها هو الشعر على حدّ قول العقّاد، مع ذلک بإمكاننا أيضاً أن نقول كلّ هذه المواصفات ذاتية باطنية، فلا بدّ لها من شكل خارجي أهمله العقاد في هذا التعريف، لكنّه في عبارة أخرى يشير إليه ويعتبره أي التعبير فاصلاً بين الجيد من الشعر ورديئه، فيقول: «الأمر الّذي لا خلاف فيه أنّ الشعر فيه الجيد والرديء إن لم يكن فيه القديم والجديد، فالجيد هو ما عبّرت به، فأحسنت التعبير عن نفس ملهمة وشعور حيّ وذوق قويم، والرديء هو ما أخطأت فيه التعبير أو ما عبّرت فيه عن معنى لا تحسّه أو تحسّه ولا يساوي عناء التعبير عنه.» (المصدر نفسه: ٢٣٦)

إنّ العقّاد في العبارة السابقة لم يكترث بالتعبير كشكل خارجي له أطره وموازينه؛ بل اهتمّ بموضوعيته الّتي هي نفس ملهمة وشعور حي وذوق قويم، لإنّ «الشعر هو نبضة قلب قبل أن يكون لمعة فكر، وهو خفضة حياة قبل أن يكون فكرة ذهن، وهو حالة نفسية قبل أن يكون قضية فكر، وهو قضية إنسان قبل أن يكون التماع أفكار، ووسوسة أفئدة قبل أن يكون رنين ألفاظ.» (سيد قطب، ١٩٨٣م: ٤٩)

«الشعر الصحيح في أوجز تعريف له هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف

---

١. إنّ القدماء أيضاً أدركوا أنّ الشعر ليس كلاماً عاديّاً يتدفّق على لسان الكلّ، وأيقنوا صلته بعالم متافيزيقي، ومن جانب آخر لم يعرفوا شيئاً من اللاوعي والمقدرات الروحية الكامنة ولهذا أو لغيره نسبوا الشعر إلى الجنّ والمجانين واصطنعوا ربّات له. (هوراس، ١٩٨٨م: ٨٣/بتصرّف)

هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٢٠٤) فنستنبط أنّ العقاد يرى أنّ الشعر هو نتيجة لغوية لعاطفة ممتازة مزجت بنظرة إلى الحياة «فللشاعر نظر باطن للحياة.» (أمين، ١٩٦٣م: ٦٩) وبعبارة أخرى إنّ الشعر تعبير عن الحياة بلغة عاطفية ممتازة، والشعر هذا «عنوان النفوس الصحيحة.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٢٠٧) الإعراب عن العواطف والنظرات يعني مرافقة العاطفة والفكر في الشعر وهذا أمر جيد لكنّنا نرى أنّ «هذا الفكر لا يجوز أن يدخل عالم الشعر إلّا مقنّعاً غير سافر، ملفّعاً بالمشاعر والتصوّرات والظلال، ذائباً في وهج الحسّ والانفعال، ليس له أن يلج هذا العالم ساكناً بارداً مجرداً.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٥) نقصد إلى أن لا تطغى الفكرة على العاطفة، وإن اتّسم الشعر بالفكرة فليكن بين أيدينا فكر شعري أو شعر فكري لا الفكر المجرّد المنظوم.

أمّا إذا نظرنا إلى الشعر كتعبير عاطفي فهل لنا أن نقول إنّ لغته دوماً تتّصف بالرقّة؟ نحن نجيب لا، لأنّ العاطفة نفسها ليست رقيقة على الدوام، والعقاد يوافقنا على ذلك فيقول: «من الأوهام الّتي شاعت بين قراء الشعر عندنا وبعض قرائه في الأمم الأخرى أنّ الرقّة هي الصفة الأولى للشعر كلّه أو هي مزيته على النثر والكتابة والمباحث العقلية البحتة.» (العقاد، لاتا: ٩٤) «ليس هذا ما نقوله، وإنّما نقول إنّ الرقّة تعاب في غير موضعها، وإنّما تملح بعض الأحيان في الشعر بقدر ما تملح في الرجل، ولكنّها إذا كانت شرطاً من شروطه وغرضاً يبحث عنه، إن لم يوجد فيه، فقد يتمّ الكلف على داء دخيل، ويشف عن ذبول في الطباع غير جميل.» (المصدر نفسه: ١٠١) وبهذا يبوح بميله إلى مطابقة اللغة مع مقتضى الحال.

إنّ علامة جودة الشعر عند العقّاد هي صلة الشعر بالطبيعة مباشرة، أي بدون حجاب، ولو كان ذلك الحجاب تقليداً أو نقصاً في الطبع؛ «ولست أرى بين أجود الشعر وأردئه سوى فرق واحد جوهري وهو أنّ الشعر الجيد ما لم يحلّ بين قائله والطبيعة حجاب التقليد أو عوج الطبع، وأنّ الشعر الرديء ما ليس كذلك.» (العقاد، لاتا: ١٠٤) يعني أنّ الشعر الجيد بحكم جوهره يرتبط بالطبيعة وثيقاً وهذه النظرة من أبرز الخصائص الّتي تنسب العقّاد إلى المدرسة الرومنطيقية وإن كانت هناك خصائص أخرى أيضاً،

«فالطبيعة عند الشاعر الرومانتيكى معبد يأوى إليه ليستجمّ.» (مندور، ۱۹۸۸م: ۱۰۳) ولذلک يقول صاحبنا: «ولعمرى كيف يكون شاعراً من لا يذكر الزهر أو الثمر كما يذكر العابد الله والعاشق ليلاه. يذكرهما فى غضبه ورضاه، ولهوه وبلواه، وفرحه وبكاه، وفى غيظه وهواه، وفى يقظته وكراه.» (العقاد، ۱۹۷۷م: ج۱، ۲۸)

وبعد ذلک كلّه عمّ يتحدّث الشعر وعمّ يبحث؟ إنّ «الشعر شیء يتّصل بالإنسان من حيث هو كائن حى، لا من حيث هو ابن وطن أو ابن جامعة أخرى من لغة أو عقيدة ...»(العقاد، ۱۹۸٤م: ۲۰۸) فقبل كلّ شیء إنّه ظاهرة إنسانية تبحث عن شؤون إنسانية؛ فهو فن إنسانی، وعلى هذا طبيعی أن نعتقد أن «ليس الشاعر مطالبا بالقضايا العلمية و لا بالدقة التأريخية.» (العقاد، لاتا: ۲۵۲) لكن علينا أن ننتبه إلى أنّ هذا لا يعنى أنّ الشاعر يستطيع أن يهمل الحقائق، بل «يجب أن لا يخالف الشاعر ظاهر الحقيقة إلا ليكون كلامه أوفق لباطنها، فأمّا أن يتخبّط فى أقاويله يميناً وشمالاً مخالفاً ظاهر الحقيقة وباطنها، مدابراً أحكام الحس والعقل والصواب لغير غرض تستلزمه خدمة الحقائق النفسية، أو تصوير الضمائر الخفية فذلک سخف ليس من الشعر ولا من العلم.» (المصدر نفسه: ۲۵۲) فالشعر من هذه الناحية تعبير جمالى ملتزم بالحقيقة ومتّصل بالإنسان، وهو «التعبير الفنّى عن النفس البشرية والعقل الإنسانى، إذ هو خلاصة العقل والشعور والعاطفة والخيال والأفكار والصور والتجربة الإنسانية بقيمها الشعورية والتعبيرية معاً.» (منيف موسى، ۱۹۸۵م: ۱۵)

من هنا يتّضح لنا أنّ الشعر عند العقّاد ليس الخوض فى الأوهام وليس أيضاً تعبير عن الحقائق المقرّرة بل هو استقصاء لباطن الحقائق أو أسرار الأشياء كما يقول الرافعی، ودليل آخر على هذا الاستنباط أنّه فى موضع ينقد فيه أحمد شوقی يقول: «إنّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصی أشكالها وألوانها، وليست مزية الشاعر أن يقول عن الشیء ماذا يشبه، وإنّما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لک عن لبابه وصلة الحياة به.» (العقاد، ۱۹۹۷م، ج۱: ۲۰) فالشاعر كاشف جوهر الأشياء ومبين صلتها بالحياة فهو فيلسوف عظيم، والشعر تعبير عن هذا الكشف وذاک التبيان، إذن فالشعر أصبح «مغامرة يحاول خلالها الشاعر أن يعيد اكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديداً غير معناه العادی

المبتذل، ووسيلته إلى ذلک هی النفاذ إلی صميم الوجود لاکتشاف تلک العلاقات الخفية الحميمة الّتی تربط بين عناصر الوجود.» (عشری زايد، ١٩٧٨م: ٩)

إذا كان الشاعر فيلسوفاً فلا بدّ أن يستخدم العناصر البلاغية لإفهام فلسفته ولهذا «إذا كان كذُّک من التشبيه أن تذکر شيئاً أحمر ثمّ تذکر شيئين أو أشياء مثله فی الاحمرار فما زدت علی أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شیء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فی وجدان سامعک وفكره صورة واضحة ممّا انطبع فی ذات نفسک. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإنّ الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها...، بقوّة الشعور وتيقّظه وعمقه واتّساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا، لا لغيره ،كان كلامه مطرباً مؤثّراً، وكانت النفوس تواقة إلی سماعه واستيعابه؛ لأنّه يزيد الحياة حياة.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢٠-٢١) لذلک فإنّ النفاذ إلى صميم الأشياء والحديث عن جوهر الظواهر امتياز الشاعر على غيره، فإنّه «يحاكی أوجه الحياة فی عالميتها الشاملة من حيث الشكل والجوهر والمثال.» (أرسطو، ١٩٨٣م: ٦١)

ولنتساءل هل التعبير عن باطن الحقائق يختصّ بالشعر؟ أ لا ينبغی أن يكون للشعر شكل بيانی يميزه عن غيره فی التعبير؟ نحن نعتقد بأنّ «الشعر يحتاج إلى شكل التعبير، لأنّ الطبيعة الشكلية بينه وبين النثر مختلفتان طبعاً، حتّی كونه مفعماً بالحياة غير كاف، ذلک أنّه فی مقدور النثر أن يكون مفعماً بالحياة.» (هربرت ريد، ١٩٩٧م: ٤٤)

إنّ العقّاد يوافقنا فی الإجابة عن ذلک التساؤل، فإنّه يرى للشعر شكلا بيانيا خاصّا يتجلّی أكثر ما يتجلّی فی الموسيقی، يقول: «المقصود بالفنّ الكامل هو الشعر الّذی توافرت له شروط الوزن والقافية وتقسيمات البحور والأعاريض الّتی تعرف بأوزانها وأسمائها وتطّرد قواعدها فی كلّ ما ينظم من قبيلها.» (العقاد، ١٩٩٥م: ٢٢) فالعقّاد يفضّل الشعر على غيره من الفنون إذا كانت شروطه الّتی تتجسّد فی الوزن والقافية متوافرة، ولهذا يرفض العقّاد أن تكون فی الالتزام بالبحور العروضية صعوبة «على أنّ خطأ الدعوة إلى الاستغناء عن القافية وتعديل أوزان العروض ظاهر لمن يكلّف نفسه قليلاً من البحث فی حقيقة الصعوبة الّتی يتوهّمونها للأوزان العربية ويحسبونها حائلاً دون الشاعر وما يختاره من موضوعات النظم. فإنّ أوزان العروض العربية على إحكامها

وإتقانها سهلة الأداء قابلة للتوسّع والتنويع إلى الغاية المطلوبة فى كلّ موضوع يتناوله الشعراء.» (العقاد، ١٩٨٨م: ١٠٥)

من ناحية أخرى أيضاً نستطيع أن نثبت ضرورة الوزن والقافية لأنّها «طبعاً أنّ متلقّى الشعر لا يقبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة الّتى يعرفونها، إنّهم يتوقّعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها.» (حماسة عبد اللطيف، ١٩٩٠م: ٢٢) فالشعر من هذه الناحية تعبير غير عادى عن عالم عادّى، والطريقة الخلابّة الشعرية للتعبير عمّا هو معروف عند النّاس تتسّم بالعاطفة والإتّزان، ولا صعوبة فى اختيار الأوزان وتوظيفها؛ لأنّ لكلّ موضوع يتناوله الشعراء وزن يناسبه ويماشيه حسب ما قاله العقّاد. من جهة أخرى نلمس سهولة أداء الأوزان فى أنّ الوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة، فإنّ العاطفة تؤدّى بالإنسان إلى انفعال فى القلب والأنفاس يملك النفس، وإذا أردنا أن نعبّر عن ذلك الانفعال بالكلمات فإنّ نبضات القلب وتردّدات الأنفاس تتسرّب فى الكلمات ومن ثمّ إلى الجملات فتأتى ذات رنّات نسّميها الوزن أو الموسيقى. ولعلّ هذا هو ما يردّ العقاد على الّذين يدعون إلى إهمال القافية قائلاً: «والثابت من تجربة الناظرين فى تعديل الأوزان منذ ستين سنة أنّ إلغاء القافية كلّ الإلغاء يفسد الشعر العربى ولا تدعو إليه الحاجة.» (العقاد، ١٩٨٨م: ١٠٧)

نوّد لو نشير إلى نقطة ظريفة وطريفة، وهى أنّ العقّاد يرفض إلغاء القافية بأكملها، وهذا لا يعنى أنّه يلتزم أو يعتقد بالقافية الكلاسيكية المتساوية؛ لأنّه يقول ردّاً على هواتها: «إنّى لا أبالى بعصيان أهل القوافى كلّ المبالاة.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٥١٢) فكلّ ما يطلبه أن تقترن التجربة الشعورية بالوزن والقافية. إنّ العقّاد يرى الوحدة الموضوعية ومن ثمّ الوحدة العضوية للشعر ضرورية؛ لأنّه ينظر إلى القصيدة ككائن حى. ف«القصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كلّ قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكفّ أو القلب عن المعدة.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج٢: ١٣٠) وإذا كانت القصيدة من البداية إلى النهاية تتمحور حول موضوع واحد، وإذا كان لكلّ موضوعٍ وغايةٍ وزن يسير فيهما، فهذا يعنى أنّ العقّاد يعتقد بوحدة الوزن فى القصيدة وإن لم يعتقد بوحدة القافية.

سبق أن أشار العقّاد إلى أهمية طريقة التعبير وموضوعه بمعنى أنّ الشعر لا يمكن أن يتحقّق بالعنصر التخييلي وحده، كما لا يمكن أن يتحقّق بعنصر الوزن والقافية فقط، وكما لا تؤدّى الفكرة المجردة المنظومة إلى أن يصير الكلام شعراً، فلا بدّ من تعانق هذه العناصر كلّها فى التعبير الشعرى على حدّ قوله، إذن ف«الإيقاع المقسم والقافية ليسا هما كلّ ما يميز طبيعة الشعر فهناك ما هو أعمق، هناك الروح الشعرية.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٣) «فالشرطان اللذّان يجب توافرهما فى الشعر هما الوزن والقافية والاتّصال بالشعور "الإنسانى" فإذا وجدت نوعاً من الأدب يجمعهما كان شعراً، أمّا إذا وجدت الشرط الأوّل دون الثانى فنظم لا شعر، وإذا وجدت الثانى دون الأوّل فنثر شعرى وهو الّذى كان يكون شعراً لو لا أنّه فقد الوزن.» (أمين، ١٩٦٣م: ٦٤)

إنّ العقّاد يرى وجود المستلزمات الشعرية للشاعر العربى سهلة وواجبة؛ لأنّ «اللغة العربية تنفرد بسمة الشاعرية لأنّها جمعت بين أبواب الاشتقاق وأوزان العروض وحركات الإعراب.» (العقاد، ١٩٩٥م: ٢١) فإنّ الشاعر العربى ينشد موزوناً على أساس فطرة لغته، فهى لغة حية قادرة على الإيحاء والتصوير؛ لأنّها شاعرة. وكان العقّاد حاسماً فى الدفاع عن مراعاة التراكيب الفصحى الصحيحة فى الشعر بحيث «أخذ على جبران فى قصيدة المواكب كثرة الأخطاء اللغوية وضعف التراكيب واستهجن منه أن يكون جاهلاً بلغته.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٣٤٦)

ولكن هناك فرق بين اللغة الشاعرة بذاتها والتعبير الشعرى الموسيقى؛ لأنّ الناس العاديين يستخدمون اللغة أيضاً، وليست تعابيرهم شاعرة ولا شعرية، فيرى العقّاد أنّ مصدر موسيقية الكلام هو الطبيعة فيقول: «إنّ التعبير الموسيقى عنصر من عناصر الطبيعة... الطير المغرّد هو الشعر كلّه... فإذا لم يشعر الشاعر بتغريد الطير على اختلافه فبماذا عساه أن يشعر؟ لأنّ الطير هو حجّة الطبيعة لشعر الإنسان وغناء الإنسان.» (العقاد، لاتا: ٥-٦) ومن هنا تتّضح لنا مرة أخرى أهمية الطبيعة (وهى خلقة الله سبحانه و تعالى) فى شاعرية النفس الإنسانية، فبعد أن كان الشعر مقتبسا من نفس الرحمان يجيء دور الطبيعة كى يثير جيشان هذه النفس بطيره؛ لأنّ الطير حسب ما نرى يعطى الكلام شعريته، وكما هو الطلق فى السماء والمغرّد من فوق على من دونه، فالشاعر عليه

أن يحلّق فى السماء طلقاً دون أن يتقيد بقيود الأرض، فالشاعر كالطير يحلّق فى سماء من المعانى والأحاسيس حرّاً؛ لأنّ «الشعر هو الحرية بذاتها.» (أمين، ۱۹٦۳م: ٦٥) فينفّس عمّا يختلج بداخله بصورة تغريدية أى موسيقية فيخلب القلوب ويوحى إليها. إذن فإنّ جمال الكلام الشعرى وموسيقاه مقتبس من طبيعة الطبيعة، ومن طبيعة النفس، ومن طبيعة اللغة كلّها. وإذا كان الشعر حراً طليقاً فليس يتحدّد فى أطر موضوعية بعينها؛ لأنّه كما يقول العقّاد:

الشعر باب الحياة عندى لا مهربى من حياة جدّى

(العقاد، ۱۹۹۷م: ۸٦)

فالشعر باب الحياة وفى الوقت نفسه هو يتّصل بالإنسان، والنتيجة أنّ الشعر باب الحياة الإنسانية الّتى هى غير متناهية، إذن «فإنّ أبواب الشعر هى أبواب الحياة على اتّساعها، فمن دلّ على حياة شاعرة فى نظمه فهو شاعر، ومن لم يدلّ على ذلک فما هو بشاعر ولو نظم فى جميع الأبواب.» (العقاد، ۱۹۸٤م: ٤٦۱) يعنى «أنّ الشعر لا يحدّده الموضوع الّذى يقال فيه ولكن تحدّده درجة الشعور بهذا الموضوع وطريقة التعبير عن هذا الشعور.» (قطب، ۱۹۸۳م: ۸۹) ولهذا حتّى الطبيعة الّتى كانت حجة على الشعر لا تكفى موضوعاً له، لأنّه قبل ذلک يتّصل بالإنسان وتجربته الشعورية ف«ليست الرياض وحدها ولا البحار والكواكب هى موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال... كلّ ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلّله بوعينا ونبثّ فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر لأنّه حياة وموضوع للحياة.» (العقاد، ۱۹۹۷م: ٤) لأنّه «الغناء المطلق بما فى النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات، حين ترتفع هذه المشاعر والأحاسيس عن الحياة العادية وحين تصل هذه الانفعالات إلى درجة التوهّج والإشراق أو الرفرفة والانسياب.» (قطب، ۲۰۰۳م: ٦٥) فلا يجدر للشاعر أيضاً أن يحدّد نفسه بموضوع أو مطلب؛ لأنّ إبداعه وهو الشعر لا يتقيد بقيد موضوعى، «فالشاعر لا ينبغى أن يتقيد إلّا بمطلب واحد يطوى فيه جميع المطالب وهو "التعبير الجميل عن الشعور الصادق".» (العقاد، ۱۹۹٦م: ۲۸۸)

إنّ الشعر هو الحياة، أو بعبارة أفضل هو تعبير جميل عن شعور صادق تجاه الحياة

لذاک «إنّ من أراد أن يحصر الشعر فی تعريف محدّد لکمن يريد أن يحصر الحياة نفسها فی تعريف محدّد.» (المصدر نفسه: ٢٨٨) وهذا التعريف أيضاً من خصائص الرومانسية، و«يتّفق الرومنطيقيون الغربيون مع الرومانطيقيين العرب فی ربط الأدب بالحياة، مثلما عبّر عن ذلک دوستايوسکی قائلاً: الشعر و الحياة شیء واحد.» (الفرفوری، ١٩٨٨م: ١٢١) فکلّ من يعرّف الشعر يبين جانباً من جوانبه ولا يحدّده، أو بعبارة أفضل لا يقدر أن يحدّده؛ لأنّه الحياة، ولأنّه «أخذ الحياة بکلّ جنباتها وجوانبها، فإنّه ليس ميداناً تتدافع فيه قواعد المنطق وأصوله.» (منيف موسی، ١٩٨٥م: ١٦)

يری الفنّ کالحياة حياة ويری للحياة فنّاً و شعرا
ضلّ من يفضل الحياتين جهلا واهتدی من حوی الحياتين طرّا

(العقاد، لاتا: ٩١)

فالمهتدی هو الّذی يمزج بين الشعر والحياة؛ لأنّ الحياة هو الشعر، والشعر هو الحياة وکلّ هذه تعابير رومانسية ولأنّ «الشعر يعمّق الحياة، فيجعل ساعة من العمر ساعات... فإذا قلنا لک: أحبب الشعر، فکأنّنا نقول: لک عِش، وإذا قلنا: إنّ أمّة أخذت تطرب للشعر، فکأنّنا نقول: إنّها أخذت تطرب للحياة.» (العقاد، ١٩٩٦م: ٢٨٧)

فإذا کان الشعر هو الحياة أو تعبير عنه ومتّصل بقضية الإنسان أو کما يقول سيد قطب: «تعبير عن اللحظات الأقوی والأملأ بالطاقة الشعورية فی الحياة.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٤) فلا يختصّ بعصر، ولا يتحدّد بمصر، و لايتعين بمواصفات البيئة الاجتماعية، کما لم يتقيد بمواضيع معينة، إذن فإنّ «تمثيل البيئة ليس من شرائط الشاعرية؛ لأنّ البيئة الجاهلة المقلّدة يمثّلها الشعراء الجاهلون المقلّدون، ولأنّ الشاعر المتفوّق قد يخالف بيئته.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٢١٠) وبهذا يردّ العقّاد علی الّذين يرون عصرنة الشعر فی الحديث عن الحوادث الاجتماعية اليومية أو وصف المخترعات أو ما شابه ذلک، فيقول: «اُطلب من الشعر أن يکون عنواناً للنفس الصحيحة، ثمّ لا يعنيک بعدها موضوعه ولا منفعته، ولا تتّهمه بالتهاون إذا لم يحدّثک عن الاجتماعيات والحماسيات والحوادث الّتی تلهج بها الألسنة، والصيحات الّتی تهتف بها الجماهير.» (المصدر نفسه: ٢٠٨) «فالمعاصرة عنده تعنی تمثيل روح العصر» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٣٤٣/بتصرّف)

ولكن ما هو الّذی یعطی للشـــعر حیویته؟ أو بعبارة أخری ما هی بواعث الشـــعر؟ یقول العقّاد: «وما بواعثه إلّا محاســـن الطبیعة ومخاوفهـــا وخوالج النفس وأمانیها، وإذا حکمنـــا بانقضاء هذه البواعث فکأنّما حکمنا بانقضاء الإنســـان، ولیس من العجب أن یولـــد فی الدنیـــا أناس لا یهتزّون للشـــعر وهـــی مکتظة بمن لا یهتزّون للحیاة نفســـها.» (العقاد، ١٩٩٦م: ٢٨٨) فمبعث الشـــعر هو الطبیعة والنفس، إذن فکلّ شـــیء فی الحیاة یمکن أن یکون باعثاً للشعر؛ وبالنسبة للطبیعة فقد تحدّثنا آنفاً، أمّا بالنسبة للنفس فنقول: إنّ العقّاد من أصحاب الشـــعر الغنایی أو الوجدانی، کما کان الرافعی کذلک؛ فالشـــعر، والحالة هذه، هو وســـیلة للتعبیر عن الذات، فبالتالی نســـتطیع أن نقول: إنّ لکلّ شـــاعر قضایـــاه الخاصّة المرتبطة بذاتیته. وإذا کان الشـــعر متعلّقاً بالنفس من جانب، ومرهوناً بالطبیعة من جانب آخر، فیمکننا القول بأنّ «عالم الشـــعر نسخة خصوصیة جدّاً ونسبیة أیضاً من عالم الإنسان.» (شلش، ١٩٨٠م: ٨)

إذا کان الشـــعر حیـــاة فطبیعی أن یقول العقّاد: «إنّ الشـــاعر الکبیر هو من یشـــعر بجوانب الحیاة، فتســـتخرج من شـــعره صورة جامعة لکلّ شـــیء فیها، وفلسفة أو نظرة خاصّة إلی العالم کما یدرکه هو ویراه.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٤٦٠-٤٦١) فالشـــاعر عنده هـــو الّذی یملـــک العاطفة والحکمة تجـــاه الحیاة فی آن واحد، وکأنّه ینظر إلی الشـــاعر باعتباره صاحب رســـالة فی الحیاة، وینظر إلی الشـــعر کوســـیلة حـــرّة للتعبیر عن هذه الرسالة وبیانها ونقلها. وإذا کانت فلسفة الشاعر مرتبطة بالإنسان والعالم، فالشاعر هو الإنسان الکونی والشعر هو ظاهرة کونیة و«وسیلة للوصول بالحیاة إلی حال من الکمال یمکّن الإنسان من تجاوز مستویات الضرورة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٢٨/بتصرّف)

أمّا بالنســـبة لقضیة اللفظ والمعـــنی فالعقّاد قد یفضّل المعنی علـــی اللفظ فإنّه یقول: «تتعلّق أشـــعار المقلّدیـــن بالحروف والألفاظ لا بالحقائق والمعـــانی.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٤٤) ویقول فی موضع آخر: «إنّنا نقدر الکتاب بما یوحیه لا بما تدلّ علیه حروفه.» (العقـــاد، لاتا: ٢٥٥) وفی موضع آخر یقول واصفاً الوحـــدة العضویة: «متی طلبت هذه الوحدة المعنویة فی الشـــعر فلم تجدها فاعلم أنّه ألفـــاظ لا تنطوی علی خاطر مطّرد أو شـــعور کامل الحیـــاة» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢١) نعم، إنّ العقّـــاد یهتمّ بالمعنی أکثر منه

باللفـظ، ولكن هذا لا يؤدّى إلى أن نحكم حكمـا صارماً على أنّه من هواة المعنى دون اللفظ، لأنّه يصرّح باعتقاده عن الصلة الوطيدة القائمة بينهما مدافعاً عن الوزن، فيقول: «إنّما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى وقاعدة القواعد الفنية فى وزن أو نظام مقدّر. وكلّ بيت فى الشـعر المطبوع آيـة على صدق هذا التفاعل التـامّ بين الألفاظ والمعانى والأوزان، وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشـعر ومعنـاه.» (العقاد، ١٩٦٩م: ٣١٠) والعبارة أوضح من أن تحتاج تعليقاً.

أمّـا الآن وبعـد أن عرفنا مفهوم الشـعر بجوانبه المختلفة عند العقّـاد، فنبحث عن المعيار فى التمييز بين جيد الشعر ورديئه عنده؟ «إنّ المحک الّذى لا يخطئ فى نقد الشعر هـو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلک شـعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحسّ شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كمـا تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلک شـعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢٨)

بنـاء على ما ذُكر، فمعيار الشـعر عنـد العقّاد هو مصدره وغايتـه، نعنى النفس أو الذات؛ فالشعر ينبثق من النفس ليؤثّر عليها، فحَكَمُه أيضاً النفس، ولعلّ هذا عودة إلى نظرية النقد الذوقى أو الفطرى، فيرى القارئ أو المتلقّى هل الشعر نفذ إلى باطنه أو بقى على سمعه ولسـانه؟ إن كان نافذاً إلى سـويداء القلب وأعماق النفس، فهذا هو الشعر الحق الصحيح عند صاحبنا، إذن «ينبغى أن ننظر إلى الشعر على ما يثير فى نفوسنا من أحاسيس، وما يرسم لخيالنا من صور، وما يطلق لنا من أعيان الفكر المحسوسة المحدودة، ويصلنا بصور الإنسـانية وبالحياة المكنونة.» (قطـب، ١٩٨٣م: ٥٠) وتحقيق هذا الأمر يحتاج إلى التعاطف بين الشـاعر و المتلقّى، وتحقيق التعاطف يعود إلى مقدرة الشاعر فى خلق الجمال بالكلمات الموحية الصادقة؛ وإنّ هذه الغاية ليس ينشـدها الشـاعر فقط، بل إنّها بغية المتلقّى أيضاً «فليس همّ الناس من القصيد أن يتسـابقوا فى أشواط البصر والسـمع وإنّما همّهم أن يتعاطفوا، ويودعَ أحسُّـهم وأطبعُهم فى نفس إخوانه زبدةَ ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢٠)

إنّ التعاطف مع قارئ الشعر يحصل عبر الحديث عن النفس؛ لأنّ «قوام الأدب منذ

خلقه الله العطف وأحاديث النفس، وما صنع الشعراء العظام منذ ظهروا في هذه الدنيا إلّا أنّهم يبثّوننا موجدة نفس آدمية.» (العقاد، ۱۹۸٤م: ۷۹) ولأنّ الله سبحانه وتعالى خلقنا من نفس واحدة. فالشعر يستطيع أن يؤثّر على المتلقّي ويتعاطف معه إذا كان عميقاً في المعنى لأنّه ينبغي أن يتحدّث عن النفس الإنسانية وعن جوهر الأشياء. وربّما يخطئ البعض ويرون أنّ في المعنى العميق لا بدّ من غموض، ولكنّ العقّادليس كمثلهم، فهو لا يرى صلة بين العمق والغموض، فيقول: «ليس في الوضوح وقوّة الأداء وحسن البيان ما ينفي العمق؛ لأنّ العمق ليس معناه الغموض، فليكن الشاعر عميقاً كما يشاء ولكن مع الوضوح والجلاء.» (العقاد، ۱۹۹۷م، ج۱: ٦٤) فالشعر هو البيان وليس الغموض، وإنّ من البيان لسحراً.

إذن لا ينبغي للشاعر أن يتّخذ ما يرتبط بالإنسان من شؤون دينية إجتماعية سياسية و... موضوعاً أو غاية، بل عليه أن يختار الإنسان من نفسه وصلة تقوده إلى الهدف المنشود، فإذا كان الشعر بحثاً عن الإنسان وتحدّثاً عنه، فعندئذ تتسرّب تلك الشؤون تلقائياً إليه، وكأنّ العقاد لهذا أو لغيره يقول: «وإلى الشاعر يرجع العربي ليتعرّف القيم الأخلاقية المفضّلة، ويستقصي المناقب الّتي تستحبّ من الإنسان في حياته الخاصّة أو حياته الاجتماعية. يرجع العربي إلى الشاعر ولا يرجع إلى الفيلسوف أو إلى الزعيم أو إلى الباحث في مذاهب الأخلاق.» (العقاد، ۱۹۹٥م: ۷۱)

عندي من حميا الشعر إكسيري وترياقي
وهل كالشعر في الدنيا ربيع دائم باق

(العقاد، ۱۹۹۷: ۳۲)

فللشعر والشاعر دور أخلاقي واجتماعي أيضاً؛ لأنّهما مرجع الإنسان العربي، وإذا أصبح الشعر مرجعاً للناس والمجتمع فهو أيضاً سجلّ للتأريخ إلّا أنّه «أكثر فلسفة من التأريخ وأعلى قيمة منه؛ لأنّ الشعر يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامّة، بينما يميل التأريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصّة أو الفردية.» (أرسطو، ۱۹۸۳م: ۱۱٤) لكن لا بدّ أن ننتبه إلى أنّ الشعر، حسب ما يرى العقاد، يقوم بتأدية هذا الدور عن طريق استبيان النفس أو الذات أو الوجدان لا عبر التطرّق إلى المسائل الروتينية الاجتماعية

وغيرها، فلسنا نقصد من عبارة "أنّ الشعر سجلّ للتأريخ" وجوب مماشاته لأحداثه، بل نقصد التأريخ الإنسانى الذّى خلا من الصفات العارضة «فقد ننكر على الشاعر مطابقته الزمان الّذى يعيش فيه ولا نستطيع بعد كلّ هذا أن ننكر عليه الشاعرية الراجحة ونجهل مكانه بين مفاخر الأوطان.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٢١١)

فيمكن لنا أن نسرد سمات الشعر وميزاته عند عباس محمود العقّاد كالتالى:

ألوهية الشعر / الشعر هو لغة النفس والشاعر ترجمان النفس / الحديث عن النفس الإنسانية والحياة/ أن تكون النفس ملهمة/ الشعر تعبير عن العاطفة والفلسفة معاً/ تدفّق الإحساس وجيشان العاطفة/ اعتبار الذوق الشعرى العامود الأساس للإنتاج وللتمييز الأدبى/ إدراك الحياة/ الشاعر هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة/ الصياغة الجميلة/ مناسبة اللغة مع مقتضى الحال/ ربط الشعر بالطبيعة والامتزاج بها/ استبطان جوهر الأشياء والتعبير عن أسرار الكون فى الشعر/ الميل إلى الشعر الفلسفى/ التزام الشعر بالحقيقة واتّصاله بقضية الإنسان/ اهتمام بالشكل التعبيرى/ وجوب الوزن واستحسان القافية/ ريادة الخيال فى تأدية المعنى ونقل العاطفة وفى النفاذ إلى الحقيقة/ أهمية الإيقاع/ أن تكون اللغة فصيحة/ التفاعل التامّ بين اللفظ والمعنى/ اتّجاه الشعر إلى اللامحدود/ المزج بين الشعر والحياة/ صدق التعبير/ جمال التعبير وقوّة الأداء/ ذاتية التجربة/ صدق التجربة الشعرية/ غاية الشعر هى التأثير على النفوس والقلوب/ وجوب التواصل العاطفى بين الشعر والمتلقّى/ العمق فى المعنى مع وضوحه/ وجوب الوحدة العضوية فإنّ القصيدة كيان متماسك/ وحدة الغرض/ استنكار شعر المناسبات/ الاتّجاه إلى الشعر الغنائى والأدب الوجدانى/ تفضيل الشعر على غيره من فنون/...

ولو أردنا أن نذكر جملة القول موجزة حول نظرة العقّاد إلى الشعر، نقول: إنّه يرى الشعر قبل كلّ شىء ظاهرة إلهية رحمانية، فبعد كونه انسكاباً للروح، فإنّه تعبير ذاتى فنى عن النفس الإنسانية ونظرتها إلى الكون والحياة، يتحقّق بالتلاحم والتماسك والامتزاج بين النفس الملهمة، والتخييل، والعاطفة، والفكرة أو الفلسفة، واللغة، والوزن والإيقاع، وكلّ ذلك فى قالب واحد يسمّى بالقصيدة والّتى تهدف إلى استكناه جوهر الأشياء واستقصاء معنى الحياة لتؤثّر على النفوس والقلوب.

النتیجة

۱. بالنسبة لمفهوم الشعر رأينا أنّ مصطفى الصادق الرافعی وعبّاس محمود العقّاد کلیهما ینظران إلی الشعر کفیض عمیق دافق من عالم روحانی قبل کلّ شیء، ثمّ یقولان بأنّ الشعر تعبیر عن ذاک الفیض، أی: تعبیر عن الذات الشاعرة، واستبیان للنفس الإنسانیة، ومحاولة للکشف عن جوهر الأشیاء، والبوح بنظرة حول الکون والحیاة، وذلک بلغة عاطفیة إیقاعیة موزونة تتّسم بالفکرة. نعم، إنّ هناک بعض التفاوت فی نسبة أهمیة العناصر عندهما؛ فیمیل العقّاد مثلاً إلی الشعر الفلسفی بینما یمیل الرافعی إلی الشعر الملتزم، ولکن أهمّ من ذلک أنّهما یتّفقان فی المیل إلی الشعر الغنائی الّذی یصدر عن شخص ذی موهبة فطریة. وإنّ الشعر عندهما تعانق بین الطبع الموهوب والبناء التخییلی والبنیة الإیقاعیة والبنیة الترکیبیة، وتمازج بین العقل والعاطفة لرفع الستار عن الزوایا الخفیة من جمال الحیاة والطبیعة رامیاً إلی التأثیر علی نفوس السامعین. وقد رأیناهما متأرجحین بین الکلاسیکیة والرومانسیة أو بین المحافظة والتجدید بید أنّ العقّاد أکثر رومنطیقیة من الرافعی فبینما یکون الشعر تعبیراً عاطفیاً حرّاً عن الذات متّصلاً بالحیاة والإنسان والطبیعة، فهو أیضاً لا یخلو من العقل والحکمة، ولا یترک الشکل التعبیری جانباً، ویمیل أکثر ما یمیل إلی الخیر والجمال، إذن بالربط الفنی بین الشکل والمضمون فی إطار لغوی موح موسیقی موزون تظهر قدرة الشاعر الشعریة وتتحقّ غایته أی التأثیر، فقیمة الشعر تقاس عندهما بمدی هذا التأثیر، کما یخلص دافع الشعر لدیهما فی النفس والطبیعة.

۲. وعلی ذاک فبالنسبة للخصومة النقدیة اللاذعة بین الأدیبین نقول: إنّ الخلاف بین الرافعی والعقّاد لم یکن أدبیاً بحتاً، حیث لا نری خلافاً جوهریاً فی تنظیرهما الأدبی، ولا داعی من هذه الناحیة إلی أن تتشکّل بینهما خصومة عنیفة. فلعلّهما قد وقعا فی خصومة شخصیة فوجدا مجال النقد والأدب ممهّداً للتنفیس عن تباغضهما فصار ما صار؛ لأنّنا إذا افترضنا الشعر کیاناً مستقلّاً نری أنّ الأدیبین زمیلان فی التنظیر، ولیست هناک أیة مشکلة جوهریة بینهما فی مفهوم الشعر؛ ولعلّ المشکلة تعود إلی أنّها لم تتحقّق فی شعرهما الأسس النظریة الّتی نادیا بها، فنقد کلّ منهما الطرف الآخر حسب النظریة المشترکة

بينهما، حيث لم يجد الواحد منهما تطبيقاً أو لم يجد ما هو متوقّع؛ ولعلّ الخلاف يعود إلى أنّ نظرتهما متوجّهة إلى ما ينبغي أن يؤدّيه الشعر أكثر ممّا تتّجه إلى ما يؤدّيه أو ما أدّاه فعلاً؛ ولعلّه ناتج عنهما جميعا.

نختـــم هذا البحث بقولنا: إنّ الشـــعر ليس هـــو الحياة، بل هو جـــزء لا يتجزّأ عنها؛ لأنّ الحياة محكومة بالمشـــاعر، فإذا الشـــعر لم يعالج معنى عاطفياً فقد وظيفته وخرج عن مجاله الصحيح، وهذا لا يمنعه أن يتضمّن فكرة أو نظرة أو فلســـفة. كما نرى، ومن أجل تحقيق التأثير فى النفوس، لا بدّ أن يكون للشعر أداؤه الخاصّ الّذى يتجلّى فى التصوير والتلحين. ونقول أيضاً: إذا كان الشعر يعبّر عن جوهر الأشياء ويتّصل بالنفس البشرية، وإذا كان ذا روح أثيرية ولغة خاصّة، فلا يمكننا إزاء هذا الّذى ينمو فى الجوهر أن نضع له تعريفاً محدّداً أو أن نحصر فى كلماتٍ عالماً مليئاً بالحياة، مفعماً بالموسيقى، مستمدّاً من الإمكانات اللغوية الإنســـانية، فالشـــعر لا يخضع للتحديدات المعيارية وله طبيعة مرنة. إذن فمنطق المعيار ومنطق الشـــعر خطّان قد لا يلتقيان، فلكلّ شـــاعر وناقد مفهومه عن الشـــعر، ولكن هذا لا يشـــكل نظرية عامّة فكما يقول ميخائيل نعيمة فلنعدل عن تحديد الشعر وتعريفه وذلك لا يمنعنا عن أن نتكلّم فى الشعر.

المصادر والمراجع

أبو السعد، عبدالرؤوف. (١٩٨٥م). مفهوم الشعر فى ضوء نظريات النقد العربى. ط١. القاهرة: دار المعارف.

أرسطو. (١٩٨٣م). فن الشعر. ترجمة وتعليق: إبراهيم حمّادة. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

إليوت، تى إس. (١٩٩١م). فى الشعر والشعراء. ترجمة: محمّد جديد. ط١. دمشق: دار كنعان.

أمين، أحمد. (١٩٦٣م). النقد الأدبى. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

البدرى، مصطفى نعمان. (١٩٩١م). الرافعى الكاتب بين المحافظة والتجديد. ط١. بيروت: دار الجيل.

تودوروف، ستيفان. (٢٠٠٢م). مفهوم الأدب. ترجمة: عبود كاسوحة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الحارثى، محمّد مريســـى. (١٩٩٦م). عمود الشـــعر العربى النشأة والمفهوم. ط١. المملكة السعودية: دار الحارثى للطباعة والنشر.

حمدان، محمّد صايل. (١٩٩١م). قضايا النقد الحديث. ط١. أردن: دار الأمل.

خفاجى، محمّد عبد المنعم. (١٩٩٥م). مدارس النقد الأدبى الحديث. ط١. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

خليف، يوسف. (١٩٩٧م). أوراق فى الشعر ونقده. القاهرة: دار الثقافة.

درويش، أحمد. (١٩٩٦م). في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة. ط ١. القاهرة: دار الشروق.

الرافعي، مصطفى صادق. (٢٠٠٢م). تحت راية القرآن. مراجعة: درويش الجويدي. بيروت: المكتبة العصرية.

ـــــــــ (لاتا). حديث القمر، مأخوذ من موقع www.alsakher.com.

ـــــــــ (١٣٢٢ق). الديوان. مصر: مطبعة الجامعة بالإسكندرية.

ـــــــــ (٢٠٠٢م). السحاب الأحمر. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.

ـــــــــ (٢٠٠٠م). على السفّود. تصحيح وتعليق: حسن سماحي السويدان. ط ٢. دمشق: دار البشائر.

ـــــــــ (١٩٩٩م). وحي القلم. مراجعة: درويش الجويدي. بيروت: المكتبة العصرية.

ريد، هربرت. (١٩٩٧م). طبيعة الشعر. ترجمة: عيسى العاكوب. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

زايد، على عشرى. (١٩٧٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: دار العلوم.

الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبي. ط ١٠. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

شلش، على. (١٩٨٠م). في عالم الشعر. القاهرة: دار المعارف.

شوشة، فاروق. (١٩٩٦م). مختارات من شعر العقّاد. ط ١. مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

شوقي، أحمد. (١٩٨٨م). الشوقيات. بيروت: دار العودة.

عبد اللطيف، محمّد حماسة. (١٩٩٠م). الجملة في الشعر العربي. القاهرة: مكتبة الخانجي.

ـــــــــ (١٩٩٦م). لغة الشعر. ط ١. القاهرة: دار الشروق.

العريان، محمّد سعيد. (١٩٥٥م). حياة الرافعي. ط ٣. مصر: المكتبة التجارية الكبرى.

عصفور، جابر. (١٩٩٥م). مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. ط ٥. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

العقّاد، عباس محمود. (١٩٨٨م). أشتات مجتمعات في اللغة والأدب. ط ٦. القاهرة: دار المعارف.

ـــــــــ (١٩٩٧م). أعاصير مغرب. القاهرة: نهضة مصر للنشر و التوزيع.

ـــــــــ (١٩٦٩م). حياة قلم. بيروت: دار الكتاب العربي.

ـــــــــ (١٩٩٦م). ديوان من الدواوين. ط ١. القاهرة: نهضة مصر للنشر و التوزيع.

ـــــــــ (١٩٨٤م). ساعات بين الكتب. ج ٢٦. ط ١. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

ـــــــــ (١٩٩٧م). عابر سبيل. القاهرة: نهضة مصر للنشر و التوزيع.

ـــــــــ (لاتا). الفصول «مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وخطرات وشذور». بيروت: دار صيدا.

ـــــــــ (١٩٩٥م). اللغة الشاعرة. مصر: نهضة مصر للنشر و التوزيع.

ـــــــــ (لاتا). هدية الكروان. بيروت: دار الجيل.

العقّاد، عباس محمود؛ المازني، إبراهيم عبد القاهر. (١٩٩٧م). الديوان. ط ٤. القاهرة: دار الشعب.

عوض، لويس. (١٩٨٩م). دراسات أدبية. ط ١. القاهرة: دار المستقبل العربي.

الغضنفري، منتصر عبدالقادر. (٢٠٠٥م). «مفهوم الشعر لدى شعراء العصر العباسي». جامعة

الموصل: مجلّة أبحاث كلية التربية الأساسية. المجلّد ال٢. العدد ال٢. صص ١٣٢-١٥٣.

فاضل، جهاد. (١٩٨٥م). أسئلة الشعر. الإسكندرية: الدار العربية للكتاب.

ـــــــ (١٩٨٤م). قضايا الشعر الحديث. ط١. القاهرة: دار الشروق.

الفرفــوري، فؤاد. (١٩٨٨م). أهمّ مظاهــر الرومانطيقية في الأدب العــربي الحديث. مصر: الدار العربية للكتاب.

قطب، سيد. (١٩٨٣م).كتب وشخصيات. ط٣. القاهرة: دار الشروق.

ـــــــ (٢٠٠٣م). النقد الأدبي. ط ٨. القاهرة: دار الشروق.

مندور، محمّد. (١٩٨٨م). في الأدب والنقد. مصر: نهضة مصر للطباعة و التوزيع.

ـــــــ (١٩٩٧م). النقد و النقاد المعاصرون. مصر: نهضة مصر للطباعة و التوزيع.

مــوافي، عثمان. (١٩٩٤م). في نظرية الأدب من قضايا الشــعر والنثــر في النقد العربي. ج٢. ط٢. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

موسى، منيف. (١٩٨٥م). في الشعر و النقد. ط١. بيروت: دار الفكر اللبناني.

نشــاوي، نسيب. (١٩٨٤م). مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

نعيمة، ميخائيل. (١٩٩١م). الغربال. ط ١٥. بيروت: دار نوفل.

هدّارة، محمّد مصطفى. (١٩٩٤م). بحوث في الأدب العربي الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.

هلال، محمّد غنيمي. (دت). الرومانتيكية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

هوراس. (١٩٨٨م). فن الشعر. ترجمة: لويس عوض. ط٣. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب..

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٤٣ ـ ٦٨

دراسة موازنة لصورة الروم فى الأشعار الحربية لأبى تمام وأبى فراس الحمدانى

عبدالغنى إيروانى‌زاده*
زهرا باقرى ورزنه**

الملخص

وقعت حروب كثيرة بين العباسيين، والروم، والخرميين وبين الحمدانيين والروم أيضا، إضافة إلى حروب القبائل بعضها مع بعض؛ يتعرّض هذا المقال لما وقع من الحروب بين العرب والروم من خلال دراسة قصائد حربية للشاعرين البارزين فى القرن الثالث الهجرى والقرن الرابع الهجرى واللذين ترعرعا فى بيئتين بينهما تشابه كبير، والإسلام دينهما والروم أعداؤهما، هما أبوتمام الطائى الذى شارك فى الحروب بلسانه وأبو فراس الحمدانى الذى شارك فيها بكلّ كيانه، أمّا أبوتمام فالقصائد التى يصور فيها حروب العرب مع الروم هى فى الأصل من قصائده المدحية، لذلك يستهلّها بالمقدّمة الغزلية أو بالمقدمة الطّللية، ولا بدّ أن تكون الصور التى يرسمها للقواد ممّا يرضيهم وقد استطاع أن يوفّى القوّاد حقّهم، خاصّة هؤلاء الّذين أغفل التاريخُ ذكرَهم، من مثل: أبى سعيد الثّغرى. أمّا أبوفراس فى قصائده الحربية فيطرق الموضوعَ بسرعة دون اتّكاء على المقدّمات، وهذه القصائد فى الأصل من قصائده المدحية والفخرية؛ فتعتبر قصائد هذين الشاعرين من الوثائق الهامّة للتاريخ والشعر.

الكلمات الدليلية: أبوتمام، أبو فراس الحمدانى، الأشعار الحربية، الروم.

*. جامعة أصفهان، إيران. (أستاذ مشارك)
**. جامعة أصفهان، إيران. (طالبة مرحلة الماجستير)
Zahrabagheri5@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/١٨ش

المقدمة

إنّ الظروف السياسية، والاجتماعية، والجغرافية، والحضارية فرضت أن تكون هناك علاقـات بين العربي والأجنبي، وعلاقـة العرب بالأقوام الآخريـن في البلاد الأخرى علاقة قديمة ترجع إلى ماقبل الإسـلام، فالعرب اتصلـوا بالفرس، والروم، والأحباش وهذه العلاقات كانت في المجالات الاقتصادية، والثقافية، والدينية، والسياسـة. فبعض الشـعراء الجاهليين استحضروا صورة الفرس في أشعارهم من مثل الأعشى، أمّا صورة الروم فتبرز في الشعر العربي منذ عهد الخلفاء الراشدين إلى العصر العباسي، فنرى أكثر حضورها في أشعار أبي تمام، والمتنبي، وأبي فراس الحمداني وفي دراستنا هذه نركّز على ما صّوره الشـاعران أبوتمام وأبوفراس الحمداني من المعارك مع الروم، وهزائم الروم، وجبن قوادهم، وفرارهم من ساحة الوغى، وأسر رجالهم، وسبي نسائهم.

وفي مجال دراسـتنا هذه لم نعثر على أي مقال أو رسـالة تكون قد تطرّقت إلى موضوعنا المذكور ولكن وجدنا مقالا موضوعه "الحرب والقتال في شعر أبي تمام" للدكتور مزهر السوداني، فالباحث فيه يتحدث عن الحروب الخارجية التي وقعت بين العرب، والروم، والخرميين وعن الحروب الداخيلة ويكتفي أحيانا بذكر مطلع القصائد دون الخوض في محتواها.

صورة الروم في الأشعار الحربية لأبي تمام

إن الصراع بين العرب والروم اتّخذ بعداً محسوسـا في العصر العباسـي وأثّر هذا في أبيتمام وألهب خياله فاسـتطاع أن يفتح «باباً جديداً في الشـعر العربي هو شعر الحرب، ويفتق في نطاق الموضوع معاني مستحدثة لم تُعرَف من قبل.» (الشكعة، ١٩٨٦م: ٦٦٩)

انتصار العرب على الروم بقيادة المأمون

لَعَلّ أوّلَ شعرٍ قاله أبوتمام في تصوير الصراع بين العرب والروم قصيدته التي صوّر فيها معركةً خاضها المأمونُ ضد الروم وفتح فيها "حصن قرّة"، إنّه يبدأ القصيدةَ بالإلمام بالدّمن والأطلال ويتبع ذلك بنسـيب دقيق ثم يخلص بعـد ذلك إلى مدح المأمون، ثم يصف بعد ذلك قوةَ جيش المأمون وكثرةَ عدده حتى لقد ملأ الفضاء بحيث لايستطيع المرء أن يدرك أولَـهُ من آخره، ومن خلال وصف الجيش يصف الخيلَ، ثم ينطلق إلى وصف المعركة وما

قد وقع على الأعداء من هزيمة واستسلام؛ فالشاعر يصفُ الجيشَ قائلاً:

فَنَهَضْتَ تَسْحَبُ ذَيْلَ جَيْشٍ سَاقَهُ   حُسْنُ الْيَقِينِ وَقَادَهُ الْإِقْدَامُ
مُثْعَنْجِرٍ[١] لَجِبٍ[٢] تَرَى سُلَّافَهُ[٣]   وَلَهُمْ بِمُنْخَرِقِ الْفَضَاءِ زِحَامُ
مَلَأَ الْمَلَا عُصَبًا فَكَادَ بِأَنْ يُرَى   لَا خَلْفَ فِيهِ وَلَا لَهُ قُدَّامُ
بِسَوَاهِمٍ لُحُقِ الْأَيَاطِلِ[٤] شُزَّبٍ[٥]   تَعْلِيقُهَا الْإِسْرَاجُ وَالْإِلْجَامُ
وَمُقَاتِلِينَ إِذَا انْتَمَوْا لَمْ يُخْزِهِمْ   فِى نَصْرِكَ الْأَخْوَالُ وَالْأَعْوَامُ
سَفَعَ[٦] الدُّؤُوبُ وُجُوهَهُمْ فَكَأَنَّهُمْ   وَأَبُوهُمْ سَامٌ أَبُوهُمْ حَامُ
تَخِذُوا الْحَدِيدَ مِنَ الْحَدِيدِ مَعَاقِلاً   سُكَّانُهَا الْأَرْوَاحُ وَالْأَجْسَامُ
مُسْتَرْسِلِينَ إِلَى الْحُتُوفِ، كَأَنَّمَا   بَيْنَ الْحُتُوفِ وَبَيْنَهُمْ أَرْحَامُ
آسَادُ مَوْتٍ مُخْدِرَاتٌ مَا لَهَا   إِلَّا الصَّوَارِمَ وَالْقَنَا آجَامُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٤٩٠)

فالجيش كالسيل يملأ الفضاء والخيل فهى ضامرة دائمة الإسراج والإلجام، والفرسان هم الشجعان كأخوالهم وأعمامهم، وطول السفر غير لون بشرتهم وسوّدها وتحصّنوا بالسيوف والرماح والدروع التى تعصمهم أمام سيوف الأعداء مستأنسين إلى الموت فرحين بلقائه، كأنما بينه وبينهم قرابة.

نشاهد فى هذه الأبيات قدرته على تصوير حركة الجيش، وتصوير أصواته، وضوضائه.

ثم يصف الأسرى من كبار القادة قائلاً:

حَتَّى نَقَضْتَ الرُّومَ مِنْكَ بِوَقْعَةٍ   شَنْعَاءَ لَيْسَ لِنَقْضِهَا إِبْرَامُ
فِى مَعْرَكٍ أَمَّا الْحِمَامُ فَمُفْطِرٌ   فِى هَبْوَتَيْهِ وَالْكُمَاةُ صِيَامُ
وَالضَّرْبُ يُقْعِدُ قَرْمَ كُلِّ كَتِيبَةٍ   شَرِسَ الضَّرِيبَةِ[٧] وَالْحُتُوفُ قِيَامُ

---

١. المُثْعَنْجِرُ: السيل الكثير. (مصطفى وآخرون، ٢٧٩١م: ٦٩)
٢. لَجِبَ القوم: صاحوا وأجلبوا، ـ ويقال لَجِبَ الموجُ: اضطرب فهو لَجِبٌ. (المصدر نفسه: ٥١٨)
٣. السُّلّاف من العسكر: مقدّمتهم. (المصدر نفسه: ٤٤٤)
٤. لَحِق الفرس: ضَمُر. الأيطل من مادّة الإطل: الخاصرة. (المصدر نفسه: ٨١٨، ٠٢)
٥. شَزَبَ الحيوان: ضمر فهو شازب (ج) شُزَّب. (المصدر نفسه: ٤٨١)
٦. سَفَعَ السَّموم والنار والشمس وجهه: لفحته لفحا يسيرا فغيّرت لون بشرته. (المصدر نفسه: ٤٣٤)
٧. الضَّريبة: الطبيعة والسجية. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٥٣٧)

فَفَصَمْـتَ عُرْوَةَ جَمْعِهِمْ فيه وَقَدْ جَعَلَتْ تَفَصَّمُ[١] عَنْ عُرَاهَا الْهَامُ
مَا كَانَ لِلْإِشْـرَاكِ فَوْزَةُ مَشْهَدٍ وَاللهُ فِيـهِ وَأَنْـتَ وَالْإِسْـلَامُ
لَمَّـا رَأَيْتَهُـمُ تُسَـاقُ مُلُوكُهُـمْ حِزَقـاً[٢] إِلَيْـكَ كَأَنَّهُـمْ أَنْعَامُ
جَرْحَى إِلَى جَرْحَى كَأَنَّ جُلُودَهُمْ يُطْلَـى بِهَا الشَّـيَّانُ[٣] وَالْعُلَّام[٤]
مُتَسَـاقِطِي وَرَقِ الثِّيَابِ كَأَنَّهُمْ دَانُوا فَأُحْـدِثَ فِيهِم الْإِحْرَامُ
فَرَدَدْتَ حَدَّ الْمَوْتِ وَهْوَ مُرَكَّبٌ فِي حَـدِّهِ فَارْتَدَّ وَهْـوَ زُؤَامُ[٥]

(المصدر نفسه: ٤٩١)

فالشـاعر أومأ إلى المعانى الدينية فى الصيام والإفطار، واسـتخدم الطباق فى النقض والإبرام، والإفطار والصيام، والقعود والقيام، ثمّ وصف المعركة الدّامية وعبّر عن احتدامها، واعتمد على الاستعارة المكنية فيتخيل الموت شخصاً مفطراً يلتهم الأرواح، بينما فرسان المأمون مشـغولون بالقتال، صائمون عن الأكل والشـرب، وينقضـون على أبطال كتائب الأعداء بسـيوفهم حيث الموت واقفٌ يلتقطهم، فتمزّق شملهم وتقطّع هاماتهم، فيسـوقون ملوكهم وقوادهم إلى المأمون أسـرى أذلّاء جرحى كالأنعام، وقد رأى أبوتمام أنّ الصراع بين العرب والروم صراع دينى؛ صراع المسـلمين مع المشركين فالروم أى الكفّار أذلّاء قد تمزقت ثيابهم وليس عليهم إلا ما يستر عوراتهم، وقد غطّت الدماء أجسامهم.

ويلاحـظ أنّ الشـاعر له قدرة متميّزة على تصوير الحركـة، فالموت الذى هو مظهر السكون والجمود وفقدان الحيوية يجد فى شعره حيوية.

إنّ الشـاعر من أجل موسيقى الألفاظ يحرص على تردّد الحروف وحشدها، فنجده يكرّر بعض الحروف داخل البيت الواحد مثلاً يأتى بالكلمات ذوات الدال والراء كما فى البيت الأخير، وتصحب هذين الحرفين الشدة والسرعة اللتين تلازمان الحرب.

وفى قصيـدة أخرى مـن قصائده الحربية، يمدح خالد بن يزيد الشـيبانى ويسـجّل

١. فصَم الشيءَ : شقّه، انفصمت العروة: انقطعت. تفصّم: انكسر دون بينونة. (المصدر نفسه: ٦٩٢)
٢. الحِزْقة: جماعة من الناس والطّير والنّحل وغيرها. (الرازى، ٢٠٠٦م: ١٤٠)
٣. الشيّان: من مادّة شيا (شيو)، دم الأخوين. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٢٦٤/٧)
٤. العُلّام: الحنّاء. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م :٦٢٤)
٥. موت زُؤام: عاجل، وقيل سريع مُجْهِزٌ. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٦/٦)

انتصاره على تيوفيل إمبراطور بيزنطة مصوراً كيف ولّى الأدبار وكيف استولى الرعب على جنوده، يقول:

وَلَمَّا رَأَى تُوفِيلُ رَايَاتِكَ الَّتِي   إذَا مَا اتلأَبَّتْ[١] لا يُقَاوِمُهَا الصُّلْبُ
تَوَلَّى وَلَمْ يَأْلُ الرَّدَى فِي اتِّبَاعِهِ   كَأَنَّ الرَّدَى فِي قَصْدِهِ هَائِمٌ صَبُّ
كَأَنَّ بِلادَ الرُّومِ عُمَّتْ بِصَيْحَةٍ   فَضَمَّتْ حَشَاهَا أَوْ رَغَا[٢] وَسْطَهَا السَّقْبُ
بِصَاغِرَةِ القُصْوَى وَطِمَّيْنَ وَاقْتَرَى   بِلادَ قَرَنْطَاوُوسَ وَابْلُكَ السَّكْبُ
غَدَا خَائِفًا يَسْتَنْجِدُ الْكُتْبَ مُذْعِناً   عَلَيْكَ فَلاَ رُسْلٌ ثَنَتْكَ وَلاَ كُتْبُ
وَمَا الأَسَدُ الضِّرْغَامُ يَوْماً بِعَاكِسٍ   صَرِيمَتَهُ إِنْ أَنَّ أَوْ بَصْبَصَ[٣] الْكَلْبُ
وَمَرَّ وَنَارُ الْكَرْبِ تَلْفَحُ قَلْبَهُ   وَمَا الرَّوْحُ إِلَّا أَنْ يُخَامِرَهُ الْكَرْبُ
مَضَى مُدْبِراً شَطْرَ الدَّبُورِ، وَنَفْسُهُ   عَلَى نَفْسِهِ مِنْ سُوءِ ظَنٍّ بِهَا إِلْبُ[٤]
جَفَا الشَّرْقَ حَتَّى ظَنَّ مَنْ كَانَ جَاهِلا   بِدِينِ النَّصَارَى أَنَّ قِبْلَتَهُ الغَرْبُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٩-٨٠)

فتيوفيل فرّ مهزوماً والردى كعاشق يعشقه فهو أنّى يهرب يلاحقه الرّدى، كأنما عمت بلاد الروم صيحة خلعت القلوب وكأنها الصيحة التى أنذرت من قبلهم ثمود حين رغا ولد الناقة التى عقروها عصيانا لله، فأرسل عليهم صيحة واحدة فكانوا هشيما أطارته الرياح وفرّقته وهذا أشبه بقوله تعالى ﴿وَأَخَذَ الّذِينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةُ فَأَصْبَحُوا فِى دِيَارِهِمْ جَاثِمِينَ﴾

(هود: ٦٧)، ثمّ الشاعر يسمى الأماكن الرومية ويواصل أنّ تيوفيل يرسل إلى خالد بن يزيد قائد المسلمين الكتب والرسائل ليطلب منه العفو، ولكن دون جدوى، ثم يشبّه القائد بالأسد الضرغام الذى لايثنيه شيءٌ عن عزيمته ويشبّه تيوفيل بالكلب الذى يحرّك ذنبه مداراةً لهذا الأسد تقرّباً له، ولكن سعيه دون جدوى، ونار الحزن والغمّ تحرق قلبه

١. اتلأبّ: تتابعت هزّتها. (التبريزى، ١٩٩٢م: ١٠٧/١)
٢. رَغا البعير: صوّت وضجّ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٣٥٨)
٣. بَصْبَص الكلبُ: حرّك ذنبه طمعاً أو مَلَقاً. (المصدر نفسه: ٥٩)
٤. أَلَبَ القوم أَلْبًا: تجمَّعوا وعليه الناسَ: حَرَّضهم؛ والإِلْب: التدبير على العدوّ من حيث لا يَعلم. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٣؛ ابن منظور، ١٩٨٨م: ١٧٨/١)

والمسلمون فرحون بما يخامر من الحزن والغمّ هذا العدو الذى فقد ثقته حتى بنفسه.

هذه الأبيات لاتخلو من التهكّم أيضًا حيث نشاهد فى البيت الأخير السخرية من "تيوفيل" لأنّه أعرض عن الشرق وفرّ إلى الغرب حتى يظّن الجاهل بالنّصرانية أنّ قبلة الصّلاة عندهم هى الغرب لا الشرق.

ويبرز الجانب الدينى فى هذا البيت:

رَدَدْتَ أَدِيمَ الدِّينِ أَمْلَسَ بَعْدَمَا   غَدَا وَلَيَالِيهِ وَأَيَّامُهُ جُرْبُ

(أبوتمام، ۱۹۸۱م: ۸۰)

يخاطب الممدوح ويقول: «نفيت كلّ ما لابس [الدين] من الشِّرك أى كأنّه كان أجرب فرددته أملس صافيًا.» (التبريزى، ۱۹۹۲م: ۱/۱۰۹)

انتصار المسلمين على الروم بقيادة المعتصم

يسجّل الشاعر فى قصيدة أخرى من قصائده المدحيه انتصارَ المعتصم على البيزنطيين، ويستهلّها باستهلال غيرمألوف، إنّه لم يقف بالأطلال، والدمن، والنسيب وإنّما يستهلها بتفضيل القوة على العقل والسيف على الكتاب لأنّ المنجّمين كانوا يعتقدون بأنّ النصر يحصل بعد نضج التين والعنب، ولكن المعتصم فعل ما شاء وعند ما تحقّق النصر وثبت كذب المنجّمين أشاد أبوتمام بهذا الفتح ووصفه بـ "فتح الفتوح" قائلًا إنّه فتحٌ لايُضاهَى ولايوصف بشعر أو بنثر، فيقول فى مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ   فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ
بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فِى   مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشَّكِّ وَالرِّيَبِ

(أبوتمام، ۱۹۸۱م: ۲۲)

ثم يخاطب الشاعر يوم النصر الذى حدثت فيه وقعة عمورية لجلاله وعظمته، ويعمد إلى الاستعارة فيشبه المُنَى المعسولة التى تحققت بالفتح، بالنياق الحافلة ضروعها باللبن ويتغنّى بما تحقّق للإسلام من عزّ ومجد بينما انهارت دعائم الروم، فيقول:

يَا يَوْمَ وَقْعَةِ عَمُّورِيَّةَ انْصَرَفَتْ   مِنْكَ المُنَى حُفَّلًا مَعْسُولَةَ الحَلَبِ

أَبْـقَيْتَ جَدَّ بَنِى الإِسْلامِ فِى صَـعَـدٍ وَالْمُشْرِكِينَ وَدَارَ الشِّرْكِ فِى صَبَـبِ
(المصدر نفسه: ٢٤)

ويصوّر امتناع المدينة عن فاتحيها قبل المعتصم، فيشبهها بامرأة شابة استعصت على ملـوك الفرس وتبابعة اليمن وظلّت بكراً لم تفترعها الحادثات منذ عهد الإسـكندر أو قبله وهى لم تزل شـابة حتى صارت كأنها زبدة السـنين، ولكنّها لم تبخل بشبابها على المعتصم فافترعها، وكان الفتح خطبا مُدهمّا على الروم وكان غزو "أنقرة" نصراً للمعتصم وشؤماً على عمورية.

ثم يخاطـب أبوتمام القائد الظافـر الذى غادر أرض المعركة وقـد أضرم النيران فى المدينة فى ذلك اليوم، فيشـير إلى رواية تاريخية وهى أنّ «امرأة عربية من أهل زبطرة لقيت من الغزاة شـدة وتعذيبا، فصاحت وهى تُساق إلى الأسـر: "وامعتصماه" وبلغت اسـتغاثتها المعتصم، فتململ وصرخ "لبّيك لبّيك" ثم جمع العسـكر [...] ومضى بجيشه العظيم إلى عمورية.» (الحاوى، ١٩٨٦م: ١٠٢/٣)

ثم يصـوّر أبوتمام وقع الهزيمة على "تيوفيل" قائد البيزنطيين الذى لمّا شـاهد الجيش زاحفـا عليه كالسـيل حاول أن يغرى المعتصم بالأموال وهو لايعلم أنّ المعتصم نفسـه أنفق الذهب الكثير الذى هو أكثر من الحصى، فعندما باءت محاولات "تيوفيل" بالفشل لم يجد أمامه إلّا الفرار بفلوله وقد ألجمت الرماح منطقه فكّف عن الكلام بينما استعرت أحشاؤه من الفزع فأخذ يعدو عدواً سريعاً كالظّليم.

لَمَّا رَأَى الحَرْبَ رَأْيَ الْعَيْنِ تُوفِلِسٌ وَالْحَرْبُ مُشْتَقَّةُ الْمَعْنَى مِنَ الْحَرَبِ[١]
غَـدَا يُصَـرِّفُ بِالأَمْـوَالِ جِرْيَتَهَا فَعَـزَّهُ الْبَحْـرُ ذُو التَّيَـارِ وَالْحَدَبِ
وَلَّـى وقَـدْ أَلْجَـمَ الْخَطِّـيُّ مَنْطِقَهُ بِسَـكْتَةٍ تَحْتَهَا الأَحْشَاءُ فِى صَخَبِ
إِنْ يَعْدُ مِنْ حَرِّها عَدْوَ الظَّلِيمِ، فَقَدْ أَوْسَـعْتَ جاحِمَها[٢] مِنْ كَثْرَةِ الْحَطَبِ
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٣١)

ويختم الشـاعر قصيدته بالدعاء للمعتصم بأن يكافئ الله سعيه عمّا أسداه للدين من

١. الحَرَب: الويل والهلاک. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٦٤)
٢. الجاحم: الجمر الشديد الاشتعال، والمكان الشديد الحرّ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٠٨)

جلائل الأعمال:

خَـليفَـةَ اللهِ جَـازَى اللهُ سَـعْـيَكَ   عَنْ جُرْثُومَةِ الدِّينِ وَالإِسْلامِ وَالْحَسَبِ

(المصدر نفسه: ۳۲)

يقول العنبكي: «صحب أبوتمام المعتصم في هذه المعركة فشـهد بنفسه وقائعها وسجّل مشاهدها ورسم أحداثها فكانت القصيدة بحق وثيقة تاريخية وشعرية مهمة.» (العنبكي، ۲۰۰۵م: ۱۵۲)

فهذه القصيدة كما وصفها الدكتور شوقي ضيف: «أمّ ملاحمه» (ضيف، ۱٤۲۷ق: ۳/۲۸۳)، وكما وصفها الدكتور الشكعة «من عيون الشعر العربي.» (الشكعة، ۱۹۸٦م: ٦۷۰)

وفي القصيـدة انسـجام وترابط فكري فالشـاعر يسـتهلها «بالمقارنة بين السـلاح والتنجيم، ويجعل السـلاح طريق الانتصـار، ثم يجعل فتح عمّوريّـة برهانا على صحة نظريته فيصف ذلك الفتح، ثم ينتقل إلى الخليفة الذي قام بذلك الفتح ويطرئ شجاعته وبطولته.» (الفاخوري، ۱۹۸٦: ۱/۷۳۳)

انتصار المسلمين على الروم بقيادة أبي سعيد الثغري

يصف الشـاعر هزيمة الروم في معركـة من المعارك التي خاضها أبوسـعيد الثغري، ويبدأها بوصف الديار والتشبيب ثم يخلص بعد ذلك إلى مدح الممدوح ويبرز في أبيات من القصيدة الجانب الديني.

ثم يصوّر انتصار أبي سعيد الثغري في بعض معاركه مع الروم في وقت الشتاء:

لَـقَد انْـصَعْتَ[۱] وَالشِّتَاءُ لَـهُ وَجْـ   ـهٌ يَـرَاهُ الْكُمَاةُ جَهْمًـا قَطُوبَا

طَاعِنًـا مَنْحَـرَ الشَّـمَالِ مُتِيحًا   لِبِـ ـدِ الْعَـدُوِّ مَوْتًـا جَنُوبَـا

فِي لَـيَالٍ تَكَـادُ تُبْقِي بِخَدِّ الشَّـمْـ   ـسِ مِـنْ رِيحِهَـا الْبَلِيلِ شُـحُوبَا

سَـبِرَاتٍ[۲] إِذَا الْحُرُوبُ أُبِيخَتْ[۳]   هَـاجَ صِنَّبْرُ[٤] هَـا فَكَانَتْ حُرُوبَا

۱. انصاع: رجع أو مرّ مُسرعا. (المصدر نفسه: ۵۲۸)
۲. السَّبْرَة: الغداة الباردة. (مصطفى وآخرون، ۱۹۷۲م: ۵۲۸)
۳. أباخ النّار: أخْمدها. (المصدر نفسه: ۷٦)
٤. صِنَّبْر: الريح الباردة في غيم. (المصدر نفسه: ۵۲٤)

فَضَرَبْـتَ الشِّـتَاءَ فِي اخْدَعَيْـهِ ضَرْبَـةً غَادَرَتْـهُ عَـوْدًا[١] رَكُوبَا
لَـوْ أَصَخْنَا مِـنْ بَعْدِهَا لَسَـمِعْنَا لِقُلُـوبِ الأَيَّـامِ مِنْـكَ وَجِيبَا[٢]
كُلُّ حِصْنٍ مِنْ ذِي الكِلَاعِ وَأَكْشَو ثَـاءَ أَطْلَقْـتَ فِيهِ يَوْمًـا عَصِيبَا[٣]
وَصَلِيـلاً مِـنَ السُّـيُوفِ مُرِنًّـا وَشِـهَابًا مِـنَ الحَرِيـقِ ذَنُوبَـا
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٠)

هذه الأبيات تصوّر أعداء أبي سـعيد في الشمال وقد أحاطت بهم الثلوج، وقدم أبو سـعيد بجيشـه من الجنوب إليهم مقتحمًا حصونهم في الشمال راميا إيّاهم بسهام الموت الزّؤام، ثم يسـتخدم الاسـتعاره المكنية في قوله "خدّ الشمس" فالرياح الممطرة تلطمه فتغير لونه، وإذا سـكنت الحـرب في هذه الأوقات الثلجية هاجـت العواصف الثّلجية فأجّجت حربا أخرى، ثم شبّه الشتاء، بناقة شريسة[٤] ضَرَبَ أبوسعيد عرقي عنقها ضربةً جعلتها ناقة مسـنة ذلـولاً، ويخاطبه قائلًا: إنّك أطلقت في الحصون يومًا شـديد الهول سيوفًا مشهورة في أيدي المقاتلين ونارًا تحرقهم.

إنّ الشاعر جاء بـ"عَصيب" مع "أطلقْت" لأنّ الإطلاق عنده ضد العصب.

ثم يواصل الشـاعر قائلا إنّ الأعداء أرادوا أن يوقعوا بجيشك ليلاً ولكنك يا شيخ السياسة وصاحب التجربة أفسدت خططهم:

وَأَرَادُوكَ بِالْبَيَـاتِ وَمَـنْ هَـ ـذَا يُرَادِي[٥] مُتَالِعًا[٦] وَعَسِـيبَا[٧]؟
فَرَأَوْ قَشْـعَمَ السِّيَاسَـةِ قَدْ ثَقَّـ ـفَ مِـنْ جُنْدِهِ الْقَنَـا وَالْقُلُوبَا
حَيَّةُ اللَّيْلِ يُشْـمِسُ الْحَزْمُ مِـنْهُ إِنْ أَرَادَتْ شَمْسُ النَّهَارِ الْغُرُوبَا
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٠)

والشاعر أجاد في استخدام الجناس بين "أرادوا" و"يرادي".

١. العَوْد: المُسنّ من الإبل. (المصدر نفسه: ٦٣٥)
٢. وَجَبَ القلبُ: خَفَق واضطرب ورجف. (المصدر نفسه: ١٠١٢)
٣. عصب الشيء: شدّه، ويوم عصيب: يوم شديد الحرّ والهول. (المصدر نفسه: ٦٠٣ و٦٠٤)
٤. ناقة شريسة: ذات شراس، بيّنة الشراس، سيئة الخلق. (المصدر نفسه: ٤٧٨)
٥. رادى عنه: دافع وناضل. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٣٤٠)
٦. مُتالِعٌ: جبلٌ. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٢/٤٤)
٧. عسيبٌ: اسم جبل. (المصدر نفسه: ١٩٨/٩)

وإضافة إلى هجوم أبي سعيد على الأعداء في شدة البرد، أنّه يضبط أمره ويثقّف الرماح بالصّقل وقلوب الجنود بالصبر ثمّ يزحف في الظُّلَم لذلك يشبّهه الشاعر بحيّة الليل لأنّ «كثيرًا من الحيّات يرتقب الليل فيخرج فيه لابتلاع فراخ الطائر الذي تقرب منه.» (التبريزي، ١٩٩٢م: ٩٨/١)

فالقائد يستعدّ للحرب فلا ينام فهو بحزمه وتدبيره يجعل الليل مشمساً إشماس النهار، وربّما تعمّد أبوسعيد أن يهجم على الرّوم في هذا الوقت الصعب، لأنّ الروم لايتوقعون فيه هجمة من الجنوب، ولكن أبا سعيد لم يكتف بهذه الهجمة الناجحة، بل أمر أحد قواده وهو محمّد بن معاذ الأزدي أن يهجم عليهم بعده، فقال أبوتمام:

ثُمَّ وَجَّهْتَ فَارِسَ الأَزْدِ وَالأَوْ   حَدَ فِي النُّصْحِ مَشْهَدًا وَمَغِيبَا
فَتَصَلَّى مُحَمَّدُ بْنُ مَعَاذٍ   جَمْرَةَ الحَرْبِ وَامْتَرَى الشُّؤْبُوبَا
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٠)

يلوم الشاعر ممدوحه أباسعيد على هذه الهجمة الثانية الفاشلة ويقول له: إنك لم تشاور أحداً فيها، واعتمدت على رأيك ولو استشرت الآخرين لمنعوك من خوضها فكانت غزوة لم تلحقها غزوة أخرى، فيواصل قائلًا:

غَزْوَةٌ مُتْبِعٌ وَلَوْكَانَ رَأْيٌ   لَمْ تَفَرَّدْ بِهِ لَكَانتْ سَلُوبَا
(المصدر نفسه: ٧٠)

وفي قصيدة أخرى من قصائده الحربية يصوّر لنا انسحاب الروم أمام الجيش العربي بقيادة أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري ويبدأ القصيدة بالغزل ويتغنّى بشجاعة هذا القائد العربي واصفا غزوه للروم:

لَوْ لا جِلادُ أبِي سَعِيدٍ لَمْ يَزَلْ   لِلثَّغْرِ صَدْرٌ مَا عَلَيْهِ صِدارُ
قُدْتَ الجِيادَ كَأَنَّهُنَّ أَجادلٌ[١]   بِقُرى دَرَوْلِيَةٍ[٢] لَها أَوْكارُ
حَتّى الْتَوى مِنْ نَقْعِ قَسْطَلِها[٣] عَلى   حِيطانِ قُسْطَنْطِينَةَ الإعْصارُ

١. الأجدل: الصّقر، صفة غالبة وأصله من الجَدْل الّذي هو الشّدة وهي الأجادل. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١١١)

٢. دَرَوْلِيَّةُ: مدينة في أرض الروم. (الحموي، ١٩٥٧م: ٤٥٣/٢)

٣. القَسْطَلُ: الغبار في الموقعة. (المصدر نفسه: ٧٣٤)

أوْقَدْتَ مِـنْ دُونِ الخَلِيجِ لأَهْلِها نَـاراً لَها خَلْـفَ الخَلِيجِ شَـرارُ
إلاّ تَكُنْ حُصِرَتْ فَقَدْ أَضْحَى لَها مِنْ خَوْفِ قَارِعَةِ الحِصَارِ حِصارُ
(المصدر نفسه: ٢٧٤)

فلولا مضاربته بالسيف محاماةً عن الثغر، لكان الثغر خاليًا وكان بإمكان العدّو أن يتوغّل فيه ثمّ يخاطبه: إنّك قدت الخيول التى تُشبه الأجادل التى أوكارها بقُرى دَرولية ومضيت بجنودك وخيلك كالأعاصير المدمّرة حتى حاصرت أسوار "قسطنطينية".

ثمّ يصف النار التى أضرمها أبوسعيد حول قراها فحمل الهواء شررها إلى خليج "البسفور"، فبات أهلها فى خوف وذعر حين رأوا هذا الشرر الذى يستضيء به العسكر خلف الخليج، فعلموا أنهم محاصرون وإن لم يحاصروا فخوفهم من الحصار كان حصارًا عليهم.

وقد جاء الشاعر بكلمتى قسطنطينية وقسطل وهذا «تجنيس الصدر لأنّ أول الكلمتين متشابه.» (التبريزى، ١٩٩٢م: ٣١٩/١)

ويصف أبوتمام حال الروم حين غزاهم أبوسعيد بأنّهم أدركوا عجزهم أمامه، فدفعهم الجبن إلى الفرار فلم ينفعهم ذلك لأنّ أبا سعيد منعهم من الفرار بالقتل والأسر، وأقام الحرب فى كل مكان، ثمّ يصوّر الشاعر كيف سار إليهم من دروب الروم جيش عظيم ذولجب تضجّ منه الأرض فيسمع لها صوت وكأنّه خوار البقر:

خَشَعوا لِصَوْلَتِكَ الّتِى هى عِنْدَهُمْ كَالمَـوْتِ يَـأْتِى لَيْـسَ فِيـهِ عَارُ
لَمّا فَصَلْـتَ مِنَ الـدُّروبِ إلَيْهِمِ بِعَرَمْـرَمٍ لِـلأَرْضِ مِنْهُ خُـوَارُ[١]
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٧٤)

إنّ أباسعيد كان من حماة الثغور أكثر من سبع عشرة سنة فكان يعرف الطرق جيداً، فإن غزا مبكراً أرشدته الأماكن المرتفعة التى عليها الأعلام وإن سرى ليلا اهتدى بالنجوم، فلمّا بلغ حصن "الحمّة البيضاء" كأنّه كان على موعد معه وهناك حصن "القُفل" الذى لا بدّ له من اجتيازه، و"الخليج" شعار الروم فى الحرب لأنهم ينسبون إليه فيقول الشاعر:

---

١. الخُوار: من صوت البقر والظّباء والسهام. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٦١)

إنْ يَبْتَكِرْ تُرْشِدْهُ أَعْلامُ الصُّوَى[١]   أَوْ يَسْـرِ لَيْـلاً فَالنُّجُـومُ مَنارُ
فَالحَمَّـةُ الْبَيْضَـاءُ مِيعَـادٌ لَهُمْ   وَالْقُفْـلُ حَتْمٌ وَالْخَلِيجُ شِـعارُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٧٥)

فأبوتمـام يصور الحالة النفسـية للروم وما أصابهم من خوف وفـزع فقد أدركوا أنّ غزو أبي سعيد لهم يساوي هلاكهم، وقد ظهرت ملامح الرعب عليهم فصار مشيهم خفيًّا ونداؤهم إيماءً وحديثهم سرًّا، لأنهم كانوا يخافون من سطوته وبأسه:

عَلِمُوا بِأَنَّ الغَـزْوَ كانَ كَمِثْلِه   غَزْوًا وَأَنَّ الغَـزْوَ مِنْكَ بَوارُ
فَالمَشْيُ هَمْسٌ والنّداءُ إشارَةٌ   خَوْفَ انْتِقَامِكَ وَالحَدِيثُ سِرارُ

(المصدر نفسه: ٢٧٥)

ثم يرسـم هروب "منويل" قائد الروم، فيسـخر من ما حلّ به من الجبن حتّى يتمنّى أن كل مدينـة لو تصير جبلاً منيعا يحتمي بـه وكل حصن يصبح غاراً يختبيء فيه، حان الآن وقـت الانتقام، فـ"منويل" يسـمع جبلة القتال وصراخه ويـرى بأم عينيه عجاج الموت، وعندما يرى فلول جيشه المنهزم وقد جاؤوا يشكون إليه ماحلّ بهم من هزمة لم يستطع أن يمدّهم بشيء إلّا بدموعه الغزيرة ويضرب هذه الأمثال الثلاثة "الصبر أجمل"، و"القضاء مسلطٌ"، و"الشرّ فيه خيار"، ويخاطب "منويل":

لَمّا أَتَتْـكَ فُلُولُهُـمْ أَمْدَدْتَهُمْ   بِسَوابِقِ العَبَرَاتِ وَهْي غِزارُ
وَضَرَبْتَ أَمْثالَ الذَّلِيلِ وَقَدْ تَرى   أَنْ غَيْرُ ذاكَ النَّقْضُ وَالإمْرارُ
الصَّبْرُ أَجْـلُ وَالْقَضَاءُ مُسَلَّطٌ   فَارْضَوْا بِهِ وَالشَّـرُّ فِيهِ خِيارُ

(المصدر نفسه: ٢٧٦)

ويمضي في خطابه لقائد الروم قائلاً: هيهات لک الفرار فقد نازعک الأعنّة شـجاع، فقد جذبتها لتهرب وجذبها فغلبک. وأبوسـعيد مضى في طلبک ولو اعترضت له دونک النار لاقتحمها بنفسه:

هَيْهاتَ جاذَبَكَ الأَعِنَّةَ باسِـلٌ   يُعْطِـي الأَسِـنَّةَ كُلَّ مـا تَخْتارُ

١. الصُّوة: ما نُصب من الحجارة ليستدلّ به على الطريق (ج) صُوًى. (المصدر نفسه: ٥٣٠)

فَمَضَى لَوْ أنَّ النّارَ دُونكَ خَاضَها   بالسَّيْفِ إلاّ أنْ تَكونَ النّارُ
حَتّى يَؤُوبَ الحَقُّ وَهْوَ المُشْتَفِى   مِنْكُمْ وَمَا لِلدّينِ فِيكُمْ ثارُ
(المصدر نفسه: ٢٧٦)

فالشاعر فى هذه الأبيات يرسم لنا صورة البطل الشجاع الذى يحمى الثغور ويبثّ الرعب فى قلوب الأعداء، فهم يرفعون أصواتهم من الرعب، لأنّهم علموا بأنّه لايقضى ما عليه من حقّ الإسلام إلا عندما يهلك هؤلاء الكفّار، وهو لايزال حَذِرًا يَقِظًا يخاف المشركون من شرّه وبأسه ويخضعون أمامه و«إنه أبداً يكون فى الجهاد إما بالمسافرة إلى ديار الكفّار مجاهداً وغازياً، وإمّا بإعمال الفكر فيما يضّرهم [ويكسر شوكتهم] ويذلّهم.» (التبريزى، ١٩٩٢م: ٣٢٢/١)

يَقِظٌ يَخافُ الْمُشْرِكُونَ شَذاتَهُ   مُتَواضِعٌ يَعْنُو[١] لَهُ الْجَبّارُ
ذُلُلٌ رَكائِبُهُ إذا ما اسْتَأْخَرَتْ   أَسْفارُهُ فَهُمُومُهُ أَسْفَارُ
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٧٨)

ثم يواصل الشاعر المدح ويبرز المعانى الدينية فى بعض الأبيات «لأنّه لا يراها حربًا بين ملك الروم ونظيره العربى، بل يراها حربًا بين التوحيد والشرك.» (عيسى، ٢٠١٠م: ١١٣)

وفى قصيدة أخرى يخلّد أبوتمام انتصار أبى سعيد على الروم فى موقعة "وادى عقرقس" وانتصاره على الخرميّة فيخاطبه قائلًا:

جَدَعْتَ لَهُمْ أَنْفَ الضَّلالِ بِوَقْعَةٍ   تَخَرَّمَ فى غَمّائِها مَنْ تَخَرّما
ثَلَمْتَهُمُ بِالمَشْرَفِيِّ وَقَلَّما   تَثَلَّمَ عِزُّ الْقَوْمِ إلاّ تَهَدَّما
قَطَعْتَ بَنانَ الْكُفْرِ مِنْهُمْ بِمَيْمَذٍ   وَأَتْبَعْتَها بالرّومِ كَفًّا وَمِعْصَما
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٥٤٤)

فيبدأ القصيدة بالغزل ثمّ يخلص إلى مدح الممدوح ويتغنّى بانتصاره على بابك وأصحابه وانتصاره على الروم فى موقعة "وادى عقرقس" ويصف لنا تفاصيل ما جرى فى هذه الموقعة، ويشيد بجهود قائدين من قوّاد أبى سعيد هما "بشر" و"محمد بن معاذ"،

---

١. عنا: خضع وذلّ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٦٣٣)

ويشير إلى أنّهما واجها مقاومة شرسة من الروم حتّى كاد أن ينهزما ولكن أبا سعيد أنقذهما فحصل النصر على يديه؛ فيقول:

رَأَى الرُّومُ صُبْحًا أَنَّها هِيَ إِذْ رَأَوْا غَـداةَ الْتَقى الزَّحْفَـان أَنَّهُمَا هُمَا
هِزَبْـرًا غَرِيفٍ شَـدَّ مِـنْ أَبْهَرَيْهِمَا وَمَتْنَيْهِمَـا قُـرْبَ الْمُزَعْفَـرِ مِنْهُمَا
فَأَعْطِيـتَ يَوْمًـا لَـوْ تَمَنَّيْـتَ مِثْلَهُ لَأَعْجَـزَ رَيْعَـانَ الْمُنَـى وَالتَّوَهُّمَا
لَحِقْتَهُمَـا فِي سَـاعَةٍ لَـوْ تَأَخَّرَتْ لَقَـدْ زَجَرَ الْإِسْـلامُ طَائِرَ أَشْـأَمَا
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٥٤٦)

فالشـاعر يصف هزيمة الروم في "وادي عقرقس" ويحدّد زمان المعركة بيوم (السبت) ويقول: كانت هذه الموقعة في يوم السبت فلولا أنّ المسلمين والعرب يعظّمون يوم الجمعة ويجعلونه كالعيد، لاتّخذوا السبت عيداً إلى يوم الدين:

فَـإِنْ يَـكُ نَصْرَانِيّاً النَّهْـرُ آلسُّ فَقَدْ وَجَدُوا وَادِي عَقَرْقُسَ مُسْلِمَا
بِـه سُبِتُوا فِي السَّبْتِ بِالْبِيضِ وَالْقَنَا سُـبَاتاً ثَوَوْا مِنْهُ إِلَى الْحَشْـرِ نُوَّمَا
فَلَـوْ لَمْ يُقَصِّـرْ بِالْعَرُوبَـةِ لَمْ يَزَلْ لَنَـا عُمُـرَ الْأَيَّـامِ عِيـداً وَمَوْسِمَا
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٥٤٧)

ثمّ يصف ما حلّ بالرّوم في هذا اليوم حيث صارت جثثهم طعامًا للطّيور الجارحة والوحوش، وكان ذلك اليوم عرساً للإسلام ومأتماً للشرك والكفر فيقول:

وَلَمْ يَبْقَ فِي أَرْضِ الْبِقَّلارِ طَائِرٌ وَلا سَـبْعٌ إِلَّا وَقَدْ بَاتَ مُولِمَا[1]
وَلَا رَفَعُوا فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ أَثْلَبًا[2] وَلَا حَجَـراً إِلَّا رَأَوْا تَحْتَهُ دَمَا
(المصدر نفسه: ٥٤٨)

إنّ الشاعر يصوّر لنا هزيمة الرّوم أمام المسلمين في قصيدة أخرى من قصائده المدحية، فالممدوح هو أبو سعيد الثغري، والشـاعر يبدأ القصيدة هذه بمقدمة غزلية ثمّ ينتقل إلى مدح أبي سعيد الثغري من خلال وصف معركة مع الرّوم فيقول:

رُمِيَتْ مِنْ أَبِي سَـعِيدٍ صَفَاةُ الـ ـرُّومِ جَمْعاً بِالصَّيْلَمِ[3] الْخَنْفَقِيقِ[4]

١. أوْلم فلانٌ: عَمل وليمةً. [المُولم: الوليمة.] (المصدر نفسه: ١٠٥٧)
٢. الإثْلِبُ والأَثْلَبُ: التراب والحجارة. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٩٩)
٣. الصَّيْلَمُ: الداهية تستأصل ما تصيب. (المصدر نفسه: ٥٢١)
٤. الخَنْفَقِيقُ: الداهية. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٢/٩١٤)

بِالْأَسِيلِ الْغِطْرِيفِ وَالذَّهَبِ الْإِبْـ ـرِيزِ فِينَـا وَالْأَرْوَعِ الْغِرْنِيقِ[١]
فِي كُمَاةٍ يُكْسَوْنَ نَسْجَ السَّلُوقِيِّ وَتَغْـدُو بِهِـمْ كِلَابُ سَـلُوقِ[٢]
يَتَسَاقَوْنَ فِي الْوَغَى كَأْسَ مَوْتٍ وَهْيَ مَوْصُولَةٌ بِـكَأْسِ رَحِيقِ
وَطِئَتْ هَامَةَ الضَّوَاحِي إِلَى أَنْ أَخَـذَتْ حَقَّهَا مِـنَ الْفَيْذُوقِ[٣]
أَلْهَبَتْهَا السِّيَاطُ حَتَّى إِذَا اسْتَنَّـ ـتْ بِإِطْلَاقِهَا عَلَى النَّاطَلُوقِ[٤]

(المصدر نفسه: ٤٠٠)

فالشاعر يمدح أبا سعيد بأنّه ينزل على الرّوم الداهية الدهياء ويصوّر جنوده وعليهم الدروع السلوقية ويشبّه الخيول بكلاب سلوق، لأنّ الخيل تُشبه الكلب فى خلقه، ثمّ يختم القصيدة بالمديح والثّناء وطلب العطاء.

ويحدّد لنا فى أثناء القصيدة الطريق التى قطعها أبوسـعيد والضّواحى التى وصل إليها من مثل: "الفيدوق"، و"الناطلوق"، و"الإبسيق".

ثمّ يصور أنّ أباسـعيد يهجم على "دَرولية" وسوقها ويبدّل هذه السوق بسوق موت ويغادرها وقد توزّع جنود الأعداء بين هاربين من حريق السيف وواقعين فى النّار، بعد ذلک يصل إلى خليج "البوسـفور" ويقتحم بعض الحصون والمواقع الرّومية، وقد كسب من الغنائم ما لم يجده من قبل فى "ماشان" و"الرّزيق" ولو لا أن خيله أعيت لواصل غزوه فلـم يكن صعباً عليه أن يواصل فتوحاته فى تلـک البلاد إلى أن يصل إلى أقصى بلاد الرّوم، نرى ذلک على شاكلة قوله:

ثُمَّ أَلْقَـى عَلَـى دَرَوْلِيَـةَ الْـبَرْ كَ مُحِلّـاً بِالْيُمْـنِ وَالتَّوْفِيـقِ
فَحَـوَى سُـوقَهَا وَغَـادَرَ فِيهَـا سُوقَ مَوْتٍ طَمَتْ[٥] عَلَى كُلِّ سُوقِ
فَهُـمْ هَارِبُـونَ بَيْنَ حَرِيقِ السَّـ ـيْـفِ صَلْتـاً وَبَيْنَ نَـارِ الْحَرِيقِ
وَاجِـداً بِالْخَلِيجِ مَـا لَمْ يَجِدْ قَطُّ بِـمَـاشَـانَ لَا وَلَا بِالزَّرِيـقِ

١. الغِرْنيقُ والغِرْنَيْقُ: الأبيض الشابّ الناعم الجميل. (المصدر نفسه: ٩٨٢/٤)
٢. سلوقُ: قرية باليمن تنسب إليها الكلاب الجياد والدّروع الجيّدة. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٤٤٤)
٣. الفَيْذوقية (ذال معجمة): موضع فى الشعر ذكره أبوتمام. (الحموی، ١٩٥٧م: ٢١٠/٤)
٤. النّاطَلوق: موضع فى الشعر ذكره أبوتمام. (المصدر نفسه: ٢٥٢/٥)
٥. طَما الماء: ارتفع وملأ النهر [هنا بمعنى غلب.] (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٥٦٧)

وَلَـوْ أَنَّ الْجِيَـادَ لَمْ تَعْصِـهِ كَا نَ لَدَيْهِ السَّـحِيقُ غَيْرَ السَّحِيقِ[1]

(المصدر نفسه: ٤٠١)

ثمّ يشير الشاعر إلى تلك الموقعة التى هزّت أصداؤها أنحاء "القسطنطنية" عاصمة الرّوم وجعلت "البطريق" ملك الرّوم يستغيث بأنصاره استغاثة بلا فائدة وقد كثر أسرى الرّوم وقتلاهم وقد تجلّت عظمة القائد أبى سعيد وحسن إدارته للحرب إذ يعلو صوته ساعة الجدّ.

ثمّ يشيد بانتصاره فى معركة "وادى عقرقس" فى بلاد الروم، ويبرز الجانب الدّينى قائلاً:

جَأَرَ[2] الدِّينُ وَاسْتَغَاثَ بِکَ الإِسْـ ـلاَمُ لِلنَّصْـرِ مُسْـتَغَاثَ الْغَرِيقِ

(المصدر نفسه: ٤٠٣)

ويشير إلى ما لحق بالرّوم من هزيمة ساحقة وإلى استخدام جيش أبى سعيد "المنجنيق" فى الحرب فيقول:

وَأَصَاخُـوا كَأَنَّمَـا كَانَ يَرْمِيـ ـهِمْ بِذَاکَ التَّدْبِيرِ مِنْ مَنْجَنِيقِ

(المصدر نفسه: ٤٠٣)

ثمّ يصف غزوتيه فى الشتاء اللّتين اجتاح فيهما قريتين من قرى الرّوم وهما "صاغرى" و"أوقضى"، ولكن أبا سعيد خاف على جنوده من أن يلحقهم مكروه من البرد فرجع وآب، وقد أبغض المطر والبرد اللّذين منعاه من مواصلة غزواته:

أَوْرَثَتْ «صَاغِرَى» صَغَاراً وَرَغْماً وَقَضَتْ «أَوْقَضَى» قُبَيْلَ الشُّرُوقِ

لاَ تُبَالِى بَوَارِقَ الْبِيضِ وَالسُّمْـ ـرِ وَلَكِـنْ بَالَيْـتَ لَمْـعَ الْـبُرُوقِ

(المصدر نفسه: ٤٠٤)

الشاعر يتغنّى بأيّام أبى سعيد الحسان وفتوحاته وغزواته، ويشيد بمآثره وأمجاده.

صورة الرّوم فى قصائد أبى فراس الحمدانى

إنّ الرّوميّات تشغل حيّزاً وسيعاً من ديوان أبى فراس ولا نستطيع أن نرتّبها ترتيباً تاريخياً لأنّها لا تتضمّن تواريخ محدّدة ولا تشتمل على سياق تاريخىّ متتابع.

يشير الشاعر فى إحدى رسائله الرّومية إلى القيود فى رجليه:

---

١. سَحُق الشيء: بعُد أشدّ البُعد. (المصدر نفسه: ٤٢٠)

٢. جأر: رفع صوته. (المصدر نفسه: ١٠٣)

يَا مَنْ رَأَى لِي، بِحِصْنِ «خَرْشَنَةٍ» أُسْدَ شَرًى، فِي الْقُيُودِ أَرْجُلُهَا!
يَا مَنْ رَأَى لِيَ الدُّرُوبَ، شَامِخَةً دُونَ لِقَاءِ الْحَبِيبِ أَطْوَلُهَا
(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ٢٦٣)

الشاعر أيضًا فى رائيته الكبرى يهنّئ سيف الدولة بإيقاعه بالقبائل التى جمّعت على مخالفته ويبدأها بالغزل على عادة شعراء العرب القدامى ثمّ يفتخر بفروسيته ويمجد قومه ذاكراً أيام أسلافه وأعمامه.

إنّ الثغور كان لها بعد محسوس فى الشعر العربى، والثغر عند أبى فراس والدفاع عنه وصد الغزوات أصبح داءً لايواسيه إلّا سيف الدولة فيقول:

أَسَا دَاءَ ثَغْرٍ كَانَ أَعْيَا دَوَاؤُهُ وَفِي قَلْبِ مَلْكِ الرُّومِ دَاءٌ مُخَامِرُ
بَنَى ثَغْرَهَا الْبَاقِي عَلَى الدَّهْرِ ذِكْرُهُ نَتَائِجُ فِيهَا السَّابِقَاتُ الضَّوَامِرُ
(المصدر نفسه: ١٢٩)

وفى هذه القصيدة يصف غزوة أبى العلاء سعيد بن حمدان (أبيه) الذى أوغل فى بلاد الرّوم غازياً فيقول:

غَزَا الرُّومَ لَمْ يَقْصِدْ جَوَانِبَ غِرَّةٍ وَلَا سَبَقَتْهُ بِالْمُرَادِ النَّذَائِرُ
فَلَمْ تَرَ إِلَّا فَالِقًا هَامَ فَيْلَقٍ، وَبَحْرًا لَهُ تَحْتَ الْعَجَاجَةِ مَاخِرُ
(المصدر نفسه: ١٣٧)

فساحة الوغى امتلأت بالدّماء حتّى أصبحت وكأنّها بحر تجرى عليه أجساد الأعداء كالسفن. ثمّ يذكر سيف الدولة صاحب حلب وناصر الدولة صاحب الموصل ويبرز الجانب الدينى بقوله:

فَفِينَا لِدِينِ اللهِ عِزٌّ وَمَنْعَةٌ وَفِينَا لِدِينِ اللهِ «سَيْفٌ» وَ«نَاصِرُ»
(المصدر نفسه: ١٣٧)

ويشير إلى بناء سيف الدولة لرَعْبانَ والحَدَث من بلاد الروم:

بَنَاهُنَّ بَانِي الثَّغْرِ، وَالثَّغْرُ دَارِسٌ، وَعَامِرُ دِينِ اللهِ، وَالدِّينُ دَاثِرُ
(المصدر نفسه: ١٣٩)

فالممدوح لا يعمر الثغور التى تقادم عهدها فحسب بل يحيى الدين.
ثمّ يواصل قائلاً:

وَشَقَّ إِلَى ثَغْرِ «الدُّمُسْتُقِ[١]" جَيْشُهُ، بِأَرْضِ «سُــلامَ[٢]" وَالْقَنَا مُتَشَاجِرُ
سَقَى "أَرْسَنَاسًا" مِثْلَهُ مِنْ دِمَائِهِمْ، عَشِــيَّةَ غَصَّتْ بِالْقُلُوبِ الْحَنَاجِرُ
وَأَوْرَدَهَــا أَعْلَى "قَلُونِيَّــةَ" امْرُؤٌ بَعِيدُ مُغَارِ الجَيْشِ، أَلْوَى[٣]، مُخَاطِرُ

(المصدر نفسه: ١٤٠)

وفى الشطر الثانى من البيت الثانى نرى قوله متأثرا بقوله تعالى ﴿وَإِذْ زاغَتِ الأَبْصارُ وبَلَغَتِ الْقُلوبُ الْحَناجِرَ﴾ (الأحزاب :١٠)

ثمّ يصوّر لنا فى لوحة متكاملة مسيرة الجيش ومواقع القتال:

رَأَى الصِّهْرَ، وَالرُّسْــلِ، الَّذِى هُوَ عَاقِدٌ، يُنَــالُ بِــهِ مَــا لَا تَنَــالُ الْعَسَــاكِرُ
وَأَوْقَــعَ فِى «جُلْبَــاطَ»[٤] بِالــرُّومِ وَقْعَةً بِهَا «الْعَمْقُ[٥]" وَ"اللُّكَامُ[٦]" وَ"الْبُرْجُ[٧]" فَاخِ
وَأَوْرَدَهَــا بَـطْــنَ «اللُّقَــانِ[٨]" وَظَهْــرَهُ رُ يَطَــأْنَ بِــهِ الْقَتْلَى، خِفَافًــا[٩] حَوَادِرُ[١٠]
أَخَــذْنَ بِأَنْفَــاسِ "الدُّمُسْــتُقِ" وَابْنِــهِ وَعَبَّــرْنَ بِالتِّيجَــانِ مَــنْ هُــوَ عَابِــرُ!
وَجُــ َ ْ بِــلَادَ "الــرُّومِ" سِــتِّينَ لَيْلَــةً، تُغَــاوِرُ[١١] مَلْــكَ الــرُّومِ، فِيمَــنْ تُغَاوِرُ
تَخِــرُّ لَنَــا تِلْــكَ الْمَعَاقِــلُ سُــجَّداً، وَتَرْمِــى لَنَــا بِالْأَهْــلِ تِلْــكَ الْمَطَامِرُ[١٢]

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ١٤١)

فتتوالى أسماء المدن التى خضع أهاليها لجيشــه مثل "جلباط"، و"العَمق"، و"اللُكام"،

١. الدّمُسْتُق: قائد جيش الروم. (أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ١٤٢)
٢. سُلامٌ: موضع عند قصر مقاتل بين عين التمر والشام. (الحموى، ١٩٥٧م: ٦٣٤/٣)
٣. لوى: اشتدّت خصومته وصار جدلا سليطًا. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٨٤٨)
٤. جُلْبَــاطُ: ناحية بجبل اللكّام بين أنطاكية ومرعش، كانت بها وقعة لسـيف الدولة بن حمدان بالروم. (الحموى، ١٩٥٧م: ١٥٠/٢)
٥. العَمْقُ: كورة بنواحى حلب بالشام الآن وكان أولًا من نواحى أنطاكية. (المصدر نفسه: ١٥٦/٤)
٦. اللُــكام: هو الجبل المشــرف على أنطاكية، وبلاد ابن ليون، والمصيصة، وطرســوس، وتلك الثغور. (المصدر نفسه: ٢٢/٥)
٧. بُــرْجُ الرّصاص: قلعة ولها رساتيق من أعمال حلب قرب أنطاكية. (المصدر نفسه: ٣٧٣/١)
٨. اللقان: بلد بالروم وراء خرشنة بيومين، غزاه سيف الدولة. (المصدر نفسه: ٢١/٥)
٩. خفَّ: أسرع ونشط. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٤٧)
١٠. الحادر: الممتلئ البدن. (المصدر نفسه: ١٦١)
١١. غاوِر القوم مغاورة، غِوارًا: أغار بعضهم على بعض. والعدوّ القومَ: أغار عليهم. (المصدر نفسه: ٦٦٥)
١٢. المِطْمَرُ: خَيْط البنّاء (ج) مَطامِر. (المصدر نفسه: ٥٦٥)

و"البرج"، و"اللُّقان".

ويواصل أبو فراس قوله إنّ سيف الدولة يشتبك مع الدمستق وراء مرعش فيوقع به ويهزم جيشه ثمّ يقتل "لاون" البطريق ويأسر قسطنطين بن الدمستق الذى ظلّ فى أسره حتى مات، فيقول واصفاً فرار الدمستق وضربه فى وجهه:

وَولّى عَلى الرَّسْمِ «الدُّمستق» هارِبًا ... وَفى وَجْهِهِ عُذْرٌ مِنَ السَّيفِ عاذِرُ

(المصدر نفسه: ١٤٢)

يقول الدكتور يوسف بكّار:

«عظم الأمر على الدمستق للذى حدث عام ٣٤٢ق، فأراد أن يثأر، وجمع عام ٣٤٢ق عساكر من الرّوم والأرمن والروس والصقلب والسّلاف، وقصد الثغور، والتقى مع سيف الدولة عند "الحدث" فكانت معركة شديدة، كتب لسيف الدولة أن ينتصر فيها نصراً مؤزراً، وانهزم الروم وقتل منهم وممّن معهم خلق عظيم، وأسر صهر الدمستق وابن ابنته وكثير من بطارقته، وعاد الدمستق مهزوماً مسلولاً» (بكار، ٢٠٠٠م: ٥٦)، وفى هذا قال أبو فراس:

وَحَسْبِى بِهَا يَوْمَ «الأُحَيْدِبِ» وَقْعَةً! ... عَلَى مِثْلِهَا فِى الْعِزِّ تُثْنَى الْخَنَاصِرُ[1]

عَدَلْنَا بِهَا فى قِسْمَةِ الْمَوْتِ بَيْنَهُمْ، ... وَلِلسَّيْفِ حُكْمٌ فِى الْكَتِيبَةِ جَائِرُ

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ١٤٢)

ويصدر أبو فراس فى رومياته عن كراهية شديدة للروم ويصفهم بأوصاف ذميمة، فهو حين يسأل سيف الدولة المفاداة بأحد قوّاد الرّوم الأسرى يصفه بـ "كلب الروم" ويستحثه على الفداء قائلاً:

أُنَادِيكَ لا أَنِّى أَخَافُ مِنَ الرَّدَى ... وَلَا أَرْتَجِى تَأْخِيرَ يَوْمٍ إِلَى غَدِ

وَلَكِنْ أَنِفْتُ الْمَوْتَ فِى دَارِ غُرْبَةٍ، ... بِأَيْدِى النَّصَارَى الْغُلْفِ[2] مِيتَةَ أَكْمَدِ

فَلَا كَانَ كَلْبُ الرُّومِ أَرْأَفَ مِنْكُمُ ... وَأَرْغَبَ فِى كَسْبِ الثَّنَاءِ الْمُخَلَّدِ

(المصدر نفسه: ٩٧)

وفى قصيدة أخرى يصف سيف الدولة بأنّه القرم الذى يحمل أثقال المواقف الصعبة

١. فلان تُثنى به أو إليه الخَناصر: يبدأ به إذا ذكر أشكاله وأمثاله لشرفه. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٥٩)
٢. الغُلْف: جمع أَغْلَف وغلامٌ أغْلف:لم يُخْتَنْ كأَقْلَف. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ١٠٠٦/٤)

بخيل ضامرة وسيوف قواطع ورماح ليّنة وجيوش قويّة:

ما زالَ سَيْفُ الدَّوْلَةِ ٱلْقَرْمَ الّذى يَلْقَى الْجَسِيمَ وَيَحْمِلُ الأَثْقَالا
بِالْخَيْلِ ضُمْرًا والسُّيُوفِ قَواضِبًا وَالسُّمْرِ لُدْنًا والرِّجالِ عِجَالا

(المصدر نفسه: ٢٤٣)

ثم ينتقل الشاعر من الغائب إلى الحاضر إذ يقول:

صِفْنا بِخَرْشَنَةٍ وَقَطَّعْنا الشِّتَا وَبَنُو البَوادى فى «قُمَيْرَ» حِلالا[1]

(المصدر نفسه: ٢٤٣)

إنّا مضيْنا الصيف وبعض الشتاء بخرشنة والذين كانوا يعيشون في بوادى قُمير، كانوا بمنزلة أسلحتنا في الحروب.

والفارس الشاعر أبو فراس يرى سنابک خيل سيف الدولة تطأ أرض الروم في كلّ مرّة يتجرّأون على مهاجمة أرضه لا يقيهم سهل ولا جبل من غاراته:

قَدْ ضَجَّ جَيْشُکَ، مِنْ طُولِ الْقِتَالِ بِهِ، وَقَدْ شَكَتْکَ إِلَيْنَا الْخَيْلُ وَالإِبِلُ!
وَقَدْ دَرَى الرُّومُ، مُذْ جاوَرْتَ أَرْضَهُمُ أَنْ لَيْسَ يَعْصِمُهُمْ سَهْلٌ، وَلا جَبَلُ

(المصدر نفسه: ٢٥٧)

وفي قصيدة أخرى يبرز الجانب الديني ويرى أنّ الكفر مغلوب والإسلام غالب حيث يقول:

فَقُلْ لِـ «ابْنِ فُقَّاسٍ»[2] دَعِ الْحَرْبَ جَانِبًا فَإِنَّکَ رُومِيٌّ، وَخَصْمُکَ مُسْلِمُ
فَوَجْهُکَ مَضْرُوبٌ، وَأُمُّکَ ثَاكِلٌ وَسِبْطُکَ مَأْسُورٌ، وَعِرْسُکَ أَيِّمُ!
وَلَمْ تَنْبُ[3] عَنْکَ الْبِيضُ فِي كُلِّ مَشْهَدٍ وَلَكِنَّ قَتْلَ الشَّيْخِ فِينَا، مُحَرَّمُ

(المصدر نفسه: ٢٩٥)

وفي قصيدة أخرى يصوّر الشاعر خوف الدمستق وبطولة فرسه ويوضح أنّه لم ينجُ إلاّ بجواده الأدهم، فلو لم ينقذه فرسه من بطشنا كنّا نجعل القيد في رجله، فهو نجا ولكن حماته توزّعوا بين مصفودين بالأغلال ومجروحين بالأسياف والأرماح، ثمّ يذكر أسماء الذين أُسروا ويذكر إثخان المسلمين في أهل خرشنة قائلًا:

١. الحُلّة: السلاح (ج) الحِلال. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٩٤)
٢. ابن فُقّاس: نقفور فوكاس. (أبو فراس الحمداني، ١٩٩٤م: ٢٩٥)
٣. نبا السيف عن الضّريبة: لم يصبها. (المصدر نفسه: ٨٩٩)

لَمَّا بَرَزْنَا «لِلدُّمُسْتُقِ»، مَرَّةً وَرَأَى بَوَادِرَ خَيْلِنَا كَالأَسْهُمِ
طَلَبَ النَّجَاءَ بِنَفْسِهِ، فَتَحَكَّمَتْ فِي جَيْشِهِ الأَسْيَافُ أَيَّ تَحَكُّمِ
لَوْلَا الْجَوَادُ الأَدْهَمُ النَّاجِي بِهِ أَضْحَتْ قَوَائِمُ رِجْلِهِ فِي الأَدْهَمِ
وَلَئِنْ نَجَا؛ فَرِجَالُهُ وَحُمَاتُهُ مَا بَيْنَ مَصْفُودٍ، وَبَيْنَ مُكَلَّمِ
قُدْنَا «الْبِرُطْسِيسَ» اللَّعِينَ وَجِيءَ بِا «لْـعِشْنِيطِ»[1] مَخْضُوبَ الْجَوَانِبِ بِالدَّمِ
سَلْ أَهْلَ «خَرْشَنَةٍ» تُجِبْكَ نِسَاؤُهُمْ كَمْ ثَاكِلٍ مِنْهَا، وَكَمْ مِنْ أَيِّمٍ[2]؟!

(المصدر نفسه: ٣١٤)

وفي قصيدة أخرى يكتب إلى سيف الدولة من الأسر في بلد الروم ويُعلمه بخروج الدمستق إلى الشام ويناديه أن يستعدّ لمواجهته ويسأله تقديم الفداء فيقول داعيا إلى الغضب لدين الله:

«سَيْفَ الْهُدَى» مِنْ حَدِّ سَيْفِكَ يُرْتَجَى يَوْمٌ يُذِلُّ الْكُفْرَ لِلْإِيمَانِ
هَذِي الْجُيُوشُ، تَجِيشُ نَحْوَ بِلَادِكُمْ مَحْفُوفَةً بِالْكُفْرِ وَالصُّلْبَانِ
غَضَباً لِدِينِ اللهِ إِنْ لَا تَغْضَبُوا لَمْ يَشْتَهِرْ فِي نَصْرِهِ سَيْفَانِ
حَتَّى كَأَنَّ الْوَحْيَ فِيكُمْ مُنْزَلٌ وَلَكُمْ تَخُصُّ فَضَائِلُ الْقُرْآنِ

(المصدر نفسه: ٣٤٢)

ويردّ بقصيدة جدلية على الدمستق لمناظرة جرت بينهما حينما قال له الدمستق: «إنّما أنتم كتّاب ولستم بأصحاب سيوف ومن أين تعرفون الحرب؟ يردّ عليه أبو فراس: نحن نطأ أرضك منذ ستّين سنة بالسيوف أم بالأقلام؟» (البستاني، ١٩٦٨م: ٣٧٢)

على أثر هذه المناظرة التي أنكر الدمستق على العرب خصائص الحرب ومناقبها، «ازدحمت في صدر أبي فراس ذكريات الحروب وهو في أسره وما كسب المسلمون فيها من النصر على الروم فراح يذكر –في قطعة واحدة– مفاخر الحمدانيين في الحروب البيزنطية وأسرى الروم [...].» (المحاسني، ١٩٦١م: ٣٠١)

إنّه يعير الدمستق ويزجره ويقدم صورته في البيت الأوّل بأنّه ضخم العنق:

١. البِرُطْسيس والعِشْنيط: من قوّاد الروم. (أبو فراس الحمداني، ١٩٩٤م: ٣١٤)
٢. الأيِّم: العَزَب، رجلا كان أو امرأة، تزوّج من قبل أو لم يتزوّج. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٣٥)

أَ تَزْعَـمُ؛ يَا ضَخْـمَ اللَّغَادِيـدِ[١]، أَنَّنَا وَنَحْنُ أُسُودُ الْحَرْبِ، لَا نَعْرِفُ الْحَرْبَا؟
فَوَيْلَكَ؛ مَنْ لِلْحَرْبِ إِنْ لَمْ نَكُنْ لَهَا؟ وَمَنْ ذَا الَّذِى يُمْسِى وَيُضْحِى لَهَا تِرْبَا؟
لَقَـدْ جَمَعَتْنَا الْحَـرْبُ مِنْ قَبْـلُ هَذِهِ فَكُنَّـا بِهَـا أُسْـداً؛ وَكُنْتَ بِهَـا كَلْبَا
فَسَـلْ "بَرْدَسَـا" عَنَّا أَبَـاكَ وَصِهْرَهُ وَسَلْ آلَ «بَرْدَالِيسَ» أَعْظَمَكُمْ خَطْبَا
وَسَلْ "قُرْقُواسًا" وَ"الشَّمِيشَقَ" صِهْرَهُ وَسَلْ سِـبْطَهُ «الْبِطْرِيقَ» أَثْبَتَكُم قَلْبَا
بِأَقْلَامِنَـا أُجْحِـرْتَ[٢] أَمْ بِسُـيُوفِنَا؟ وَأُسْـدَ الشَّرَى قُدْنَا إِلَيْكَ أَمِ الْكُتْبَا؟

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ٣١)

فحشد أبو فراس فى هذه الأبيات سلسلة من أسماء الأماكن الرومية ومن أسماء قواد الروم، وبطارقتهم، وفرسانهم الذين هزموهم، مستهلًّا قصيدته بهذه الصورة الساخرة للدمستق حين وصفه بأنّه "ضخم اللغاديد" و"كلب" مشيرًا إلى احتقاره ووضاعته.

وفى إحدى رومياته يصف لقاءه بالدمستق، فالدمستق يعيد النظر فيه مرة بعد أخرى كأنّه لا يعترف بالأمير الفارس وينكر وجوده، فيخاطبه أبو فراس مدافعًا عن الحمدانيين وعن محاربتهم الروم قائلًا:

تَأَمَّلَنِى «الدُّمُسْتُقُ»، إِذْ رَآنِى، فَأَبْصَرَ صِيغَـةَ اللَّيْثِ، الهُمَامِ
أَ تُنْكِرُنِى؟ كَأَنَّكَ لَسْتَ تَدْرِى بِـأَنِّى ذَلِـكَ الْبَطَـلُ الْمُحَامِى
أَمَا مِنْ أَعْجَبِ الأَشْيَاءِ عِلْجٌ[٣] يُعَرِّفُنِى الحَلَالَ مِـنَ الحَرَامِ؟
وَتَكْنُفُـهُ بَطَارِقَـةٌ تُيُوسٌ[٤]، تُبَـارِى بِالْعَثَانِـينِ[٥] الضِّخَامِ
لَهُمْ خِلَقُ الحَمِيرِ فَلَسْتَ تَلْقَى فَتًى مِنْهُم يَسِـيرُ بِـلَا حِزَامِ

(المصدر نفسه: ٣١٨)

فهو فى هذه الأبيات يرسم صورة مزرية لـ"لعلج" ويريد به "الدمستق" لأنّه أراد فى تأمّله أبا فراس أن يعرّفه الحلال من الحرام ثمّ يهجم على "البطارقة" ويستهزئ بهم

١. اللُّغْدُود: اللّحمة بين الحنك وصفحة العنق (ج) اللغاديد. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٨٣٠)
٢. أجحر القوم: دخلوا فى القحط، وأجحر الضبَّ ونحوه: أدخله الجُحْر. (المصدر نفسه: ١٠٨)
٣. العلْج: كلّ جاف شديد من الرجال، والحمار. (المصدر نفسه: ٦٢١)
٤. التّيْس: الذّكر من المَعْز والظّباء والوعول إذا أتى عليه حولٌ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٩١)
٥. العُثْنون: شعيرات طوال عند مذبح البعير والتّيْس (ج) العَثانينَ. (المصدر نفسه: ٥٨٤)

ويشبههم بالتيوس ويشبه فطرتهم بفطرة الحمير ويصف من كانوا فى مجلس المناظرة من الروم باللئام وهكذا يقف أبو فراس منهم موقف السخرية والتهكم.

بلغه أنّ الرّوم قالوا: كلّ من نأسره من المسلمين نسلبه ثيابه وسلاحه إلا أبا فراس، فقال فى إحدى قصائده التى يبدأها بذكر إبائه وعذابه المكتوم، ووصف حبيبته وحواره معها ثمّ تفاخره وتبريره للأسر، مفتخرا:

يَمُنُّونَ أَنْ خَلَّوا ثِيَابِي؛ وَإِنَّمَا عَلَيَّ ثِيَابٌ، مِنْ دِمَائِهِمُ، حُمْرُ

وَقَائِمُ سَيْفِي، فِيهِمُ، انْدَقَّ نَصْلُهُ وَأَعْقَابُ[١] رُمْحِي، فِيهِمُ، حُطِّمَ الصَّدْرُ

(المصدر نفسه: ١٦٥)

ملامح الائتلاف والاختلاف بين الشاعرين

إنّ أبا تمام عاصر الخلافة العباسية فى عصرها الذهبي واستطاع أن يصور فى شعره هزيمة الروم أمام العباسيين تصويرا رائعا، ووصف معارك الثغور وحصار القسطنطينية وخليج البسفور، وافتنّ فى تصوير الحالة النفسية للروم وما أصابهم من خوف وفزع، وسخر من (منويل) قائد الروم المنهزم، وخاطبه خطابا ينطوى على السخرية؛ وشبّه تيوفيل إمبراطور بيزنطة بالكلب الذى يحرّك ذنبه مداراة للقائد العباسى.

أبوتمام جاء بأسماء الأمكنة الرومية فى شعره، مثل «درولية»، و»فروق»، و»صاغرى»، و"أوقضى»، و»ميمذ»، وغيرها، وذكر أسماء خاصة من أسامى الحصون من مثل «الحمّة البيضاء»، و»القفل»، و»أكشوثاء»، وغيرها.

وتُطلّ علينا ثقافته الدينية فى ثنايا بعض قصائده التى نظمها فى وصف حروب العباسيين مع الروم، فالحرب فى رأيه هى بين الدين والكفر وليست بين المسلمين والروم.

ويبدأ الشاعر كل هذه القصائد بمقدمة غزلية، غير قصيدته التى مدح بها المعتصم واصفا معركة عمورية لأنّه كان خليفة حرب وقتال.

أما أبو فراس الحمدانى، فكانت له تجربة خاصة مع الروم، لأنه وقع فى الأسر وسيق إلى بلادهم، واتصل بهم عن قرب وأبان فى رومياته كراهية شديدة للروم ورسم لهم صورا مُزرية، ووصفهم بالكفر، والشرك.

١. العَقِبُ: آخر كلّ شيء، والمراد فى البيت مؤخر الرمح (ج) أعقاب. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٨٢٩/٤).

وصوّر الشاعر المناظرات التى جرت بينه وبين الدمستق ملک الروم، ورسم الشاعر صورا مزرية للبطارقة وسخر من الدمستق فوصفه بأنه "ضخم اللغاديد" فالشاعر نظر إليهم نظرة إزدراء وشبّه الدمستق بالعلج والكلب وشبّه البطارقة بالتيوس واستحضر كثيرا من أسماء قواد الروم والبطارقة.

النتيجة

من خلال هذه الدراسة نرى أنّ كلًّا من الشاعرين يرسم لقواد الروم صورا مزرية، أمّا أبوفراس فيعنّفهم أكثر فأكثر، ويسميهم بالكلب والعلج، ويصف الدمستق بضخم اللغاديد ويقرن خلقتهم بخلقة الحمير، وقصائد الشاعرين مليئة بأسماء الأمكنة والأشخاص فلها قيمة تاريخية وجغرافية إضافة إلى قيمتها الأدبية.

إنّ الشاعرين يعتقدان بأنّ هذه الحروب ليست بين العرب والروم بل بين التوحيد والشرک.

أمّا المعانى الحماسية فإنّهما للتعبير عنها يستعينان بالتصاوير الدقيقة وبالتشابيه القريبة، كما أنّ المعانى الدينيّة تطلّ علينا من بين قصائدهما الحربية.

وأمّا أبوتمام فيستهلّ هذه القصائد بالمقدّمة الغزلية أو بالمقدمة الطّللية باستثناء القصائد التى نظمها فى مدح الخليفة المعتصم وقائده الأفشين، لحرص الشاعر على التجديد ولكون المعتصم خليفة حرب وقتال، ولكن أبافراس يباشر الموضوع ولا يتطرق إلى المقدمات الغزلية أو الطللية فى أكثر قصائده.

ومن خلال دراسة هذه القصائد الحربية فى مدح القوّاد خلصنا إلى أنّ فنّ أبى تمام فى شعر الحرب يظهر فى الألفاظ والمعانى، أمّا الألفاظ فالشاعر حريص على الموسيقى اللفظية والإيقاع بالحروف، مما جعله يستعين بـ"التناظر اللفظى" (المحاسنى، ١٩٦١م: ٢٢٥)، الذى نراه فى كثير من الألفاظ التى سُمّيت بها البلاد من مثل: أورثت صاغرى صغارا، وقضت أوْقضى، وغيرهما من الألفاظ.

ويؤلّفان كلاهما بين أجزاء القصيدة بالمحسنات اللفظية من مثل الجناس والتكرار، وبالمحسنات المعنوية من مثل الطباق وغيره، ولكن أباتمام له البراعة والحذاقة فى استخدامهما ويتأثّر الشاعران بالقرآن الكريم فى بعض معانيهما الحماسية.

وأمّا نزعتهما فى وصف الحروب فلأبى تمام نزعة ملحمية فيه ونرى فى قصائده لونًا

جديدًا من ألوان الفن وهو القصص، فالقارئ لا يزال يتبعها حتّى ينتهى منها دون تعب، مع طولها.

أمّا أبو فراس فلا يصف الحروب التى وقعت بين الحمدانيين والروم بشكل ملحمى وتفصيلى لأنّه يرى نفسه أميرا ويريد أن يكون ممدوحا ولا مادحا، وهذا الإحساس يمنعه أن يصف الحروب التى تقتضيه أن يذكر فيها بطولات غيره حتّى ولو كانت بطولات سيف الدولة، فصعب عليه وصف الحروب التى خاضها سيف الدولة إذ يقتضيه ذلك أن يجعل منه بطلا أسطوريا عظيما وينسى نفسه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن منظور. (١٩٨٨م). لسان العرب. نسق وعلق عليه ووضع فهارسه علي يسيرى. بيروت: دار إحياء التراث العربى للطباعة والنشر والتوزيع.

أبوتمام، حبيب بن أوس. (١٩٨١م). ديوان أبى تمام. ضبط معانيه، وشروحه وأكملها إيليّا الحاوى. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

أبو فراس الحمدانى، حارث بن سعيد. (١٩٩٤م). ديوان أبى فراس الحمدانى. شرح: خليل الدويهى. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربى.

البستانى، بطرس. (١٩٦٨م). أدباء العرب فى الأعصر العباسية. بيروت: دار المكشوف ودار الثقافة.

بكار، يوسف. (٢٠٠٠م). عصر أبى فراس الحمدانى. راجعه ماجد الحكواتى. الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى.

الحاوى، إيليّا. (١٩٨٦م). فى النقد والأدب (العصر العباسى). ط٢. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

الحموى، ياقوت بن عبد الله. (١٩٥٧م). معجم البلدان. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر.

الخطيب التبريزى. (١٩٩٤م). شرح ديوان أبى تمام. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجى الأسمر. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربى.

الرازى، محمّد بن أبى بكر. (٢٠٠٦م). مختار الصّحاح. بيروت: المكتبة العصرية.

الشكعة، مصطفى. (١٩٨٦م). الشعر والشعراء فى العصر العباسى. ط٦. لبنان: دار العلم للملايين.

ضيف، شوقى. (١٤٢٧ق). تاريخ الأدب العربى. ط٢. القاهرة: ذوى القربى.

العنبكى، سعيد حسون. (٢٠٠٥م). «قصيدة فتح عمّورية لأبى تمام قراءة أخرى فى بنائها الفنى».

مجلّة المورد. المجلد الثاني والثلاثون. العدد ٤. صص١٦٠-١٥٢.

عيسى، فوزي. (٢٠١٠م). صورة الآخر في الشعر العربي. لامك: دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع.

الفاخوري، حنا. (١٩٨٦م). الجامع في تاريخ الأدب العربي. ط١. بيروت: دار الجيل.

مصطفى، إبراهيم وآخرون. (١٩٧٢م). المعجم الوسيط. ط٢. مصر: دار المعارف.

المحاسني، زكي. (١٩٦١م). شعر الحرب (في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة). القاهرة: دار المعارف.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٩٠ ـ ٦٩

السياق وفاعليّته فی دراسة "الصورة الفنّية" وتبيينها؛ "رسائل الإمام علی(ع) نموذجاً"

خليل پروينی*
عيسی متقیزاده**
محمد كبيری***

الملخص

تُعتبر الصورة الفنية عنصراً هامّاً فی دراسة ونقد الأعمال الأدبية، فقد أصبحت إلی ما تضمّ فيما بينها من الأخيلة، والظلال، والإيقاعات والعواطف، والواقعيّات، معياراً أساسيّاً فی تقييم العمل الأدبی الذی إنّما يتقوّم بما ابتنت عليه الصورة الفنية من هذه المكونات الأدبية الأساسية.

ونظراً للعلاقة الوثيقة الرابطة بين الصورة الفنية والسياق، يتحتّم علی دارس الصورة فی الأعمال الأدبية أن يعتنی فی دراسته النقدية التحليلية بالسياق، ليقف من خلاله علی صورة فنية هی أكثر اتّضاحاً وبياناً.

قد تطرّقت هذه الدراسة المعتمدة علی المنهج الوصفی– التحليلی إلی الكشف عن مدی تواجد وتوافر تلك العلاقة بين الصورة الفنية والسياق فی رسائل الإمام علی(ع) الواردة فی نهج البلاغة.وقد خلصت دراستنا هذه إلی دور السياق الريادی فی تبيين الجوانب المختلفة للصورة الفنية فی الرسائل العلوية، والكشف عن مدی نَجاح هذا العنصر الأدبی فی رسائل الإمام علی(ع).

الكلمات الدليليّة: نهج البلاغة، الرسائل، الصورة الفنية، السياق.

*. أستاذ مشارک بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. parvini@modares.ac.ir
**. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. motaghizadeh@modares.ac.ir
***. طالب ماجستير بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. m.kabiri@modares.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٨ش
تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٢٩ش

المقدمة

تُعتبر الصورة الفنيّة من أهمّ المقاييس النقدية التي يتوسل بها الناقد للكشف عن موقف الأديب وتجربته ومدى الأصالة التي يتمتع بها في إنتاجه الفنّي.ويكفي لبيان أهميّتها من أن نذكر بأنّها «الأداة المفضلة في [التعبير] والأسلوب القرآني.» (قطب، ٢٠٠٢م: ٣٦) ومن ثَمّ فـ«إنّها تحتلّ في الدراسات الجديدة والحداثانية موقفاً يكاد ينفرد في أهميته من بين عناصر الأدب، بل يُمكن القول: إنّ بعض الاتجاهات تضع من خلال الصورة الفنية، الفارقيةَ بين اللغة الأدبية وبين سواها.» (البستاني، ١٤٢٢ق: ١٤٩)

إنّ الصورة الفنيّة ترتبطت ارتباطاً وثيقاً بالسياق. حيث إنّ السياق- بأنواعه المختلفة- يقوم بتفسير وتبيين جوانب مختلفة من الصورة الفنية في كلّ نصّ أدبيّ. ونظراً لهذه العلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق، سُلِّط الضوء في هذا البحث على دراسة الصورة الفنيّة في رسائل الإمام علي(ع) باعتبارها تتّصف بِميزات وخصائص ترتبط شديد الارتباط بمكوِّنات الصورة الفنية وآليّاتها المتنوعة، هذا من جهة ومن جهة أخرى أنّ للصورة وكيفية استخدامها في الرسالة كفنّ أدبي متميز، علاقة وثيقة بالسياق وأنواعه في تبيين وتحليل الصور الفنية المستخدمة في الرسالة.[1]

الدراسات السابقة

إنّه قد قلّت البحوث التي درست الصورة الفنية في نهج البلاغة دراسة تعتني بالسياق وأنواعه المختلفة. ثمّ إنّ معظم الدراسات التي تناولت موضوع الصورة في النهج اقتصرت على الخطب دون الرسائل. وفيما يلي إشارة إلى أهمّ هذه البحوث: أ- دراسة معنونة بـ"الصورة الفنية في كلام الإمام علي(ع) (نهج البلاغة نموذجاً)"(١٩٩٧م)

١. ربّما ترجع هذه العلاقة الوثيقة بين الصورة الفنيّة والسياق في الرسالة، إلى نوعية الرسالة ذاتها، فهي تُوجَّه غالباً لتبيين ما تتضمّنه من الأمور المختلفة وهذا يتطلب في كثير من الأحيان لغة سهلة عادية ليَسهُلَ على المتلقيّ و المخاطب تلقيّ الفكرة في الرسالة، إلّا أنّه لمّا كان الموقف والمقام يتطلب في بعض الأحيان استخدام الصور الفنية من صور بلاغية ومجازية، أوتوظيف العواطف والأحاسيس المختلفة، أوبيان الأمور الواقعية، والعقلية، و...إلخ يتحتم حينئذٍ على الدارس والناقد للصورة الفنية في الرسالة أن يعتني بالسياق وأنواعه في الكشف عمّا خفي أو ليكاد يختفي عن إدارك المتلقي للفكرة الأساسية في الرسالة.

لـ«خالد البرادعي». وهي دراسة تطرّقت إلى مجالات عامّة من مفهوم الصورة الفنيّة، ثم إلى تطبيقها على شـــواهد مبعثرة من هنا وهناك دون أيّ نظام منطقي خاص في دراسة الصورة الفنية في نهج البلاغة.

ب- دراسة معنونة بـ"جلوه‌هايی از هنر تصوير آفرينی در نهج البلاغه"[١](١٣٨٧ش) لـ"حميـــد محمد قاسمی". يبدو أنّ هذه الدراســـة هي من أقرب الدراســـات التي تناولت دراسة الصورة الفنيّة على أساس ما توصّل إليه النقد الأدبي الحديث من مفهوم متكامل للصورة الفنية. فقد حاول الباحث أن يدرس ما جاء في النهج من الصور دراســـة قائمة على أسلوب هو أقرب ما يكون من أسلوب الباحثين المعاصرين كـ"سيد قطب" وغيره.

ج-دراسة معنونة بـ"تصوير پردازی‌های زنده در خطبه‌های نهج البلاغه"[٢](١٣٩٠ش) لـ"مرتضى قائمي ومجيد صمدی". فالباحثان قد توصّلا في دراستهما هذه إلى أنّ الإمام عليـــاً(ع) قـــد جعل خطبه أكثر تحركاً وفهماً باســـتخدامه الدقيق للتشـــبيهات الحســـية والاستعارات القوية والألوان المتنوعة والأصوات الدالة على المعنى والتناقض والصور الفنية الدقيقة.

د- دراســـة معنونـــة بـ"مؤلفه‌هـــای تصويـــر هنـــری در نامـــه ســـی ويكـــم نهـــج البلاغـــة"[٣](١٣٩٠ش) لـ"محمد خاقانی وحميد عباس زاده". وقد توصّل الباحثان إلى أنّ أهم مكوّنات هذه الرسالة هي: التعاليم الدينية، والحقائق، والأخيلة، والعواطف، واللغة، والموسيقى. ثمّ إنّها كانت مسايرة للسياق وما اقتضاه المقام في هذا الرسالة.

ی- دراسة معنونة بـ"أسلوب علي بن أبي طالب في خطبه الحربية"(٢٠١١م) لـ"علي أحمد عمران". فقد اعتقد الباحث في دراســـته أنّ دراسة الصورة الفنية في خطب الإمام علي(ع) الحربية هي أفضل طريقة للوقوف على أســـلوب الإمام في هذه الخطب، وذلك لأنّ الصورة الفنية تعتبر المستوى الأكبر في علم الأسلوب. ومن ثم درس الصور القائمة على التشـــابه من تشبيه واستعارة وأيضاً الصور القائمة على التداعي من مجاز وغيره، ثم مصادر الصورة الفنية، ووظائفها.

١. «التصوير الفني وملامحه في نهج البلاغة».
٢. «حركية الصور الأدبية في خطب نهج البلاغة»
٣. «مكوّنات الصورة الفنية للرسالة الحادية والثلاثين من نهج البلاغة»

وبالرغم من أنّ هذه البحوث قد درست الصورة الفنية فى نهج البلاغة إلّا أنّها ينقصها أمران: الأول: إنّ الصورة الفنية فى أكثر هذه الدراسات والبحوث قد دُرست على أساس المفهوم التراثى للصورة الفنية. فلم تتطرق إلى جوانب جديدة استكشفها النقد الأدبى الحديث للصورة الفنية.[۱] والآخر: إنّ هذه الدراسات لم تعتنِ فى بحثها عن الصورة الفنية فى نهج البلاغة، بالعلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق.[۲]

منهج الدراسة

قد اعتمدت دراستنا على المنهج الوصفى – التحليلى الذى تطرّقنا من خلاله إلى استخراج المبادئ والأصول النظرية للبحث ثم تطبيقها على الشواهد التى تمّ استخراجها من الرسائل. أمّا دراستنا هذه فقد حاولنا فيها التطرق إلى دراسة علاقة السياق بالصورة الفنية فى مختلف الرسائل الواردة فى نهج البلاغة[۳] دراسة تكشف عن مدى فاعلية السياق فى تبيين وتحليل الصورة الفنية فى رسائل الإمام على(ع).

إطلالة على مفهوم "الصورة الفنية " فى الأدب العربى

لقد اهتمّ النقاد المحدثون بالصورة الفنية اهتماماً بالغاً وتناولوها من زوايا مختلفة، فوسعوا مجالاتها، ووضعوا عدداً من التعريفات لها، وعرضوا مفهومات تتفق فى إطارها العام و تتباين فى التفصيلات[٤]. إلّا أنّ أكثر التعريفات التى ذكروها للصورة، إنّما تَتمُّ

---

۱. ما عدا بعض الإشارات العابرة التى قد يشير إليها الدارسون فى مقدمات بحوثهم النظرية، دون ما تطبيقٍ منهم على الشواهد المدروسة.كما جاء فى دراسة «على أحمد عمران» مثلاً.

۲. إلّا ما جاء فى دراسة الدكتور محمد الخاقانى والسيد حميد عباس زاده، فقد تنبّها إلى هذه العلاقة فحاولا أن يدرسا الصورة الفنية على أساسٍ من تلك العلاقة.

۳. إنّ عدد رسائل الإمام على (ع) الواردةً فى النهج تسع وسبعون رسالة. أربعة منها شفهية غير مكتوبة، وهى:الرسائل ذات الأرقام: ۱۲، و۲۵، و۷٦، و۷۷.(أنظر:موسوى،۱۳۷٦ش: ۷٤۳–۷٥۰)

٤. على أنّ ظهورها يرجع إلى معركة النقاد والبلاغيين فى الفصل بين اللفظ والمعنى، منذ القرن الثالث من الهجرة، فلمّا قال الجاحظ: « فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير.» (الحيوان،۱۹٦٥م:ج۳/: ۱۳۲و۱۳۱) شرع بالحكم على العمل الفنى حُكماً يتناول من خلاله المعايير اللفظية والشكلية فى بيان قيمته وأصالته، فتبعه فى هذا الحكم عدد من النقاد ففصلوا بين اللفظ والمعنى، فجاءت أحكامهم التى أصدروها على الأعمال الأدبية، ناقصة لا تُبين عن جوهر العمل الأدبى أبداً. وذلك أنّهم لم يَعوا بالعلاقة الوثيقة بين الصورة المكوَّنة من الألفاظ والمعانى والمشاعر، وبين السياق الذى يَربط بينهما ليُحدِث بذلك صورة فنية تُعبّر عن القيم الفنية والشعورية فى النص الأدبى.

عن وظيفتها، ومَجالها فى الأدب. فهى «هذه الوســائل التى يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرّائه أو ســامعيه.» (الشــايب، ۱۹۹٤م: ۲٤۲) إذ هى «طريقة خاصة من طــرق التعبير، أووجه من أوجــه الدلالة، تنحصر أهميّتها فيمــا تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير.» (عصفور، ۱۹۹۲م: ۳۲۳)

وهى التى تتكفّل بنقل ما يدور فى خلد الأديب من أفكار ومعان، وما يتحسســه من مشــاعر وتجارب موحية، بــكلّ ما تَملک من عواطف، وأخيلة، وظــلال، و... إلخ. فإنّها «تعبير عن نفسية الشاعر [أو الأديب] ووعاء لإحساسه وفكره، تُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى.» (دهمان، ۱۹۸٦م: ج۱/ ۲۹۹)

والصورة فى كلّ عمل أدبى تتألف من مكوِّنات أساسية متنوعة تربطها فكرةُ الأديب التى هى النواة المركزية فى كلّ عمل أدبى.هذه المكوِّنات هى: الخيال، والواقع، والعاطفة، واللغــة.[۱]كلٌّ منها يعرض جانباً من تلــک الفكرة.وعندما تتجمّع هذه العناصر فى قالب وتتماسک وتتآزر فيه، تُشــكلّ صورةً فنيةً تقوم بوظيفةِ نقلِ الفكرة الأساسية وعرضِها عرضاً كاملاً ووافياً على المتلقى والمخاطب. (الراغب، ۲۰۰۱م: ٤۲-٥۳، بتصرّف)

أمّا الخيال: فهو «قوّة تَجمع بين الأشياء المتباعدة فى نسق فنّى. فيقرّب فيما بينها ويصهرها فى "الصورة" التى يَحلّ فيها الانسجام بين الأشياء المتنافرة والتوافقُ بينها.»(الراغب، ۲۰۰۱م: ٤۸) وتتجلّى فاعلية الخيال، نظراً لهذا، فى أنّه «يُعيد تشــكيل المدركات الحسيّة،ويَبنى منها عالَماً متميّزاً فى جِدّته وتركيبه بجمعه بين الأشــياء المتنافرة والعناصر المتباعدة فى علاقات فريدة، فيَخلق الانسجام والوحدة فى النص الأدبى.» (العصفور، ۱۹۹۲م: ۱۳)

وأمّــا الواقع: فهو أن يبنى الأديب عمله الفنىّ على أســاس من الواقع والحقائق. إذ «إنّ الأدب الصحيــح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شــطّ به الخيال.» (قطب، ۲۰۰۳م: ۱٤) وعلى كلّ أديب أن يَجمع بين الحقيقة والفنّ، فيهتم أولاً بالصدق الواقعى ثمّ بالصدق الفنى فى عمله الأدبى.

وأمّا العاطفة: فـ«هى التى تمدّ الصورة بنســغ الحياة والتأثير، وبدونها تُصبح الصورة

۱. فقــد يعتبر بعــض الباحثين" الإيقاع " عنصراً من عناصر تكوين الصــورة الفنية.إلّا أنّ تواجده فى رســائل الإمام على(ع) يتضائل إلى حدّ أدنى ممّا يُوجد فى خطبه(ع). وربّما يرجع هذا إلى نوعية فنّ الرسائل وطبيعته التى لا تتطلب هذا العنصر كما يتطلّبه فنّ الخطابة مثلاً.

بـــاردة جافة.» (الراغـــب، ٢٠٠١م: ٥٠) فـ«لا ترتقى الصورة إلـــى عالم الفنّ ولاتحظى بقيمة أدبية فى ذلک العالم، إلّا عندما تَضمّ فيما بينها عاطفة إنســـانية سائدة.» (فتوحى، ١٣٨٩ش: ٦٨)

وأمّا اللغة: فهى وسيلةُ نقل الأفكار والعواطف. وقد تميّزت اللغة العربية فى «أنّها من أكثر اللغات انســـجاماً مع التعبير الفنى، وإثارة الأحاســـيس الفنية والإنسانية، وتلاؤماً مـــع المعايير الجمالية.» (الراغـــب، ٢٠٠١م: ٥١) ويتجلّى ذلـــک فى « تركيب حروفها، ومفرداتها،وعباراتها.»[١] (العقاد، ١٩٩٥م: ٣٣)

وتتّضح الصورة الفنية التى تُعنى بعرض الفكرة الأساســـية فى العمل الأدبى، اتّضاحاً أكثر، حين تُربَطُ بالســـياق الذى ترد فيه. فالســـياق -بأنواعه المختلفة- يُعين المخاطبَ على تلقّى ما تسعى إليه الصورة الفنية من عرض الأفكار والعواطف، والظلال، والمعانى، وما تتجلّى من خلاله فكرة الأديب الأساسية.

السياق؛ تعريفه وأنواعه

يُقصد بالســـياق (context) من حيث المدلول العام، «ذلک الإطار العام الذى تنتظم فيه عناصر النص، ووحدته اللغوية، ومقياس تتصل بوساطته الجملُ فيما بينها وتترابط، بحيـــث يـــؤدّى مجموع ذلک إلـــى إيصال معنى معـــيّن، أو فكرة محددة لقـــارئ النص.» (عبدالراضى، ٢٠١١م: ١٩٧)

وقد اقترح K.Ammer تقسيماً للسياق شمل كلَّ ما يتصل بالنصّ الأدبى من علاقات لغوية وظروف اجتماعية وخصائص وسمات ثقافية ونفســـية. وعلى هذا يمكن أن يقسم السياق إلى أربعة أقسام:١- الســـياق اللغوى ٢- السياق الثقافى ٣- السياق العاطفى ٤- سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعى)[٢]. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٦٩)

أمّا الســـياق اللغوى:[٣] فـ«هو حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة، متجاورة

١. فاللغـــة العربيـــة لغة تصويرية. يظهر ذلک فى الاســـتعمالات المجازية والحقيقيـــة، فحين نقول مثلاً: «تمايـــل الرجـــل» فإنّ هذا التعبير الحقيقى، يرســـم صورة لرجل يترنّح يميناً وشمالـــاً. انظر: (الراغب، ٢٠٠١م: ٥١و٥٢)

٢. ويبدو أنّ هذا التقســـيم هو الأجدر والأنســـب فى دراســـة الصورة الفنية، إذ يتطرّق إلى دراســـة مقوّماتها وآلياتها فيكشف بذلک عن زواياها المختلفة.

3. Linguistic context

وكلماتٍ أخرى، ممّا يكسبها معنى خاصّاً محدّداً.» (قدور، ٢٠٠٨م :٣٥٥) فـ«معنى الكلمة في المعجم متعدد ومحتمل، ولكن معنى اللفظ في السياق اللغوي واحد لايتعدد، والمتكلم في الحقيقة لايستخدم الكلمات وإنما يحوّلها إلى ألفاظ محددة الدلالة في بيئة النص.»[١] (حسان، ١٩٩٤م: ٣١٦- ٣١٧)

وأمّا السياق الثقافي:[٢] فـ«يقتضي تحديد المُحيط الثقافي الذي يُمكن أن تُستخدَم فيه عناصر النصّ المختلفة ممّا تقتضيه ثقافة الأديب الخاصّة. فعلى سبيل المثال إنّ عديداً من الكلمات لَها ارتباط وثيق بالثقافة، إذ تحمل الكلمات وضعيّات ثقافية معيّنة فتكون علامات على الانتماء العرقي أو الديني أو السياسي.» (قدور، ٢٠٠٨م: ٣٥٩- ٣٦٠)

وأمّا السياق العاطفي:[٣] فـ«يحدد درجة القوة والضعف في الانفعال ممّا يقتضي تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٧٠) كما أنّه يوّضح لنا ما إذا كان النص ينبغي أن يُؤخذ على أنّه إنّما يُعبّر عن أمور موضوعية خالصة أو أنّه قُصد به- أساساً- التعبير عن العواطف والانفعالات. وهو الذي يساعدنا على إدراك التبادل بين المعاني الموضوعية والمعاني العاطفية والانفعالية.» (أولمان، لاتا: ٦٠)

وأمّا سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعي)[٤]: فهو جملة العناصر المكوِّنة للموقف الكلامي أو للحال الكلامية. ومن هذه العناصر: ١- شخصية المتكلم والسامع، وتكوينهما الثقافي ٢- العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة ٣- أثر النصّ الكلامي في المشتركين،كالاقتناع، أو الإغراء، أو الضحك.[٥] (عثمان، ٢٠٠٣م: ١١٣)

١. ومثال ذلك كلمة "صاحب" التي ترد في سياقات مختلفة، فتكتسب على حسَب كلّ سياق معنى مستقلاً يختلف عنه إذا دخلت في سياق غيره:١- لقب (أي ذو)، نحو: صاحب الجلال ٢- مالك، نحو:صاحب البيت ٣- صديق، نحو: صاحبي ٤- رفيق، نحو: صاحب رسول الله(ص) ٥-منتفع، نحو: صاحب المصلحة ٦- مستحق، نحو: صاحب الحقّ ٧- مقتسم، نحو: صاحب نصيب الأسد.فكلمة "صاحب" بمفردها تحتمل هذه المعاني السبعة ولاتختص بواحد منها إلّا عند التضام مع المضاف إليه وهذا التضام أضعف صورة من صور الدخول في السياق اللغوي ولذلك يعتبر كلّ مثال من الأمثلة السبعة الواردة ممّا يحدد معنى واحداً معيّناً للكلمة. (انظر حسان، ١٩٩٤م: ٣٢٤)

2. Cultural context

3. Emotional context

4. Situational context

٥. للمزيد، أنظر: (زكي حسام الدين، لاتا: ٨٥؛ وطهماسبي وآخرون، ٢٠٠٥م: ٣٥-٣٦)

الصورة الفنية في الرسالة العلوية

لا يعدم الإمام علي(ع) في رسائله، استخدامَ الصورة الفنية بجميع ما تَملك من العناصر والمكوِّنات. فقد اتّخذها(ع)وسيلةً تُوصله إلى ما قد قصد تبيانه من مقاصد وأغراض دينية، أوسياسية، أواجتماعية، أوغيرها ممّا يَجب عرضه في رسالة يبعثها إلى والٍ من وُلاته، أوعامل من عُمّاله،أو أمير من أمراء جيشه. أو وصية يُوجّهها إلى وُلده فيُضمّنها ما يُفيدهم في انتهاج الصراط المستقيم. واستطاعت الصورة الفنية بكلّ ما تملك من مكوِّنات تتمثّل في الخيال، والعاطفة، والواقع، واللغة، ومعطيات دينية، أوتاريخية، أوأدبية، بأن تقوم بهذه المهمّة.

إنّ من أهمّ ما يجب ملاحظته هو أنّ الإمام علي(ع) لم يستخدم الصورة الفنية في رسائله إلّا لِمجرد غَرَض وظيفيّ يتمثّل في تجسيد وعرض الفكرة الأساسية التي تشتمل عليها كلّ رسالة من رسائله(ع).

الصورة الفنية في الرسالة العلوية وفاعليّة السياق

كما أشرنا آنفاً إنّ الصورة الفنية في رسائل الإمام علي(ع) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق وأنواعه الأربعة. وفيما يلي تفصيل يكشف عن هذه العلاقة المَتينة والارتباط الوثيق بين الصورة والسياق في الرسالة العلوية.

الصورة الفنية في الرسالة العلوية(ع) وفاعلية السياق اللغوي

إنّ للسياق اللغوي دوراً أساسيّاً في تبيين جانب من الصورة الفنية، يتقوّم على ما تُحدثه اللغة من صور قائمة على تفاعلات الألفاظ مع جاراتها من المفردات داخل النصّ، فـ«الألفاظ تتداخل وتتجاوز بإشعاعاتها حدودها العادية، وتكتسب كلّ كلمة من التي تليها معاني جديدة ما كانت لتكون لولا السياق[اللغوي] الذي جمعها، والبناء الذي انتظمها.» (العشماوي، ١٩٩٤م: ٢٥٩)

انظر إلى قوله(ع) في معرض التعبير عن زوال الدنيا وأنّ الإنسان إنّما خُلِقَ للآخرة لا لِلدنيا: «...وَأَنَّکَ فِي مَنـزِلٍ قُلْعَةٍ.» (الشريف الرضي، ١٩٩٠م، الرسالة٣١: ٥٨٣) فإنّ

لفظة "قُلْعَة" تشعُّ ظلالاً ترتسم من خلالها صورةٌ مِن فَناء الإنسان وعدم بقائه في الدنيا بقاءاً طويلاً. فهي تبعث في مخيلة المخاطب معاني من الإقلاع والنزع الشديد لساكن منازل الدنيا، فكأنّها تُقلِعُ بصاحبها من منزله إقلاعاً وتنزعه من مكانه نزعاً،كأنّه قد سكن غير مسكنه ونزل غير منزله. ولا نظنّ أنّ اللفظة "قلعة" هذه، اكتسبت هذه الخاصيّة مجرّدة عن وقوعها داخل نظام من المفردات والألفاظ، ممّا انتظمت في سياق لغوي خاص أكسب مفرداته خاصيّة وميزة لم تكن تتّصف بها من قبل.

ثمّ انظر إلى قوله(ع): «وَاعلَمُوا أَنَّ دَارَ الهِجرَة قَد قَلَعَت بِأَهلِهَا وَقَلَعُوا بِهَا وَجَاشَت جَيشَ المِرجَلِ، وَقَامَتِ الفِتنَةُ عَلَى القُطبِ، فَأَسرِعُوا إِلَى أَمِيرِكم وبادروا جهادِ عَدُوِّكُم، إِنْ شَاءَ اللهُ.» (المصدر نفسه، الرسالة ١: ٥٣٨) فشاهِدُنا في قوله «دَارَ الهِجرَةِ» حيث نرى في هذه اللفظة المركبة صورة فنيّة ترسم في مخيلة المخاطب حالةً للاستعداد والتأهّب.[١] فالظلال التي تشعّها هذه اللفظة لسبب وجود لفظ «الهجرة» داعية إلى هجرة أهل الكوفة وحاثّة لهم إلى نصرة الإمام(ع). فقد تركت في نفوسهم شيئاً من مؤثّراتها وذكّرتهم بالنصرة الإلهية وهجرة الرسول(ص) التي خلّفت في النفوس ذكرة النصر والانتصار للمسلمين وغلبتهم على المشركين.

ومن الواضح أنّ ما اكتسبته لفظة «دار الهجرة»كان متأثراً بذاك النظام الخاص الذي تولّد من تفاعلات الألفاظ وانتظامها نظماً متميّزاً. وفي معرض تبيين ما أجملنا نقول: إنّه من خلال وقوع المفردة «دار» بجانب المفردة «الهجرة» صيغت لفظة «دار الهجرة» التي كنّى بها الإمام(ع) عن «المدينة»، ثمّ أصبحت، بعد وقوعها في تركيب كلامي موجّه إلى مخاطب يحمل في ذاكرته ذكراً حسناً من الهجرة، تشعّ بكلّ تلك الطاقات الفنية المتميّزة الخاصة.[٢]

على أنّ فاعليّة السياق اللغوي لاتقتصر على هذا فحسب بل له فاعلية ودور في تبيين تلك الصور التي تعتمد على الخيال في سبك الصور البيانية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية.

---

١. فقد كنّى الإمام(ع) بها عن"مدينة الرسول(ص)"واستعاض بها عن اللفظة الأصليّة لغرض تهييج أهل الكوفة للقيام بالجهاد ومقابلة العدو.

٢. للمزيد انظر: (خاقاني، محمد، وحميد عباس زاده، (١٣٩٠ش)، مؤلفه هاى تصوير هنرى در نامه‌ى سى ويكم نهج البلاغة، (صص:٢٤٧ — ٢٧٢)

إنّ السياق اللغوى «يتطلب مسألةً مهمة فى التحليل البيانى، هى الوقوف فى المقام الأول على الانحراف عن دلالة المواضعة لخدمة الدلالات الخاصة التى يأتى بها التوظيف المتفرد للغة، حيث يَمنحنا السياق اللغوى أَبعاداً استثنائية ترتبط شديد الارتباط بظاهرة العدول والانزياح.» (مراح، ۲۰۰٦م: ۷۵)

والصورة البلاغية المتمثلة فى الأنواع البيانية إنّما هى عدول وانزياح عن الدلالة الاعتيادية للغة بما فيها من ألفاظ وكلمات.[۱] وهذا يتطلب معياراً خاصّاً لتتضح من خلاله ظاهرة العدول والانزياح ممّا يُنتج صورة مجازية تحمل فى طيّاتها دلالات ومعانىَ جديدة. وقد اعتبر بعضُ الباحثين السياقَ اللغوى معياراً هاماً وقويّاً للانزياح، أى «أنّ الانزياح ينماز ويتّضح من خلال سياقه الذى يَرِدُ فيه.» (محمد ويس، ۲۰۰۵م: ۱۳۷)

ورسائل الإمام على(ع)، نظراً لِما تقوم به هذه الصور من وظائف جمالية وفنية لتحريك المشاعر للعمل بنصيحة، أو وعظ، أو توجيه اعتقادى، أو خلقى، أو...إلخ، لاتخلو من التشبيهات، والمجازات، والاستعارات، والكنايات المتنوعة. وإذا أنت فتّشتَ عنها لوجدتها منتشرة فى جميع رسائله تضائلَ تواجدُها فى بعضها أو تعاظم فى بعضها الآخر. إلّا أنّه يجب على الباحث فى دراسته لهذا النوع من الصور، أن يَعتنى بالسياق اللغوى حيث إنّ «فاعلية السياق [اللغوى] هى التى تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمى لصالح دلالات جديدة.» (مراح، ۲۰۰٦م: ۷٤)

وعلى هذا الأساس يجب أن تتم دراسة الصور المجازية الواردة فى رسائل الإمام على (ع) وَفقاً لِما يقرّره السياق اللغوى. إذ إنّ الصورة المجازية يتمّ الكشف عنها بوساطة من السياق اللغوى وهذا إن دلّ على شئ فإنّما يدلّ على ارتباطهما الوثيق وتفاعلهما المتماسك فى النص الأدبى.

فنعدما نتّجه إلى قول الإمام(ع) حيث قال: «فَإِنَّ عَينِى بِالمَغرِبِ كَتَبَ إِلَيَّ يُعلِمُنِى أَنَّهُ وُجِّهَ إِلَى المَوسِمِ أُنَاسٌ مِن أَهلِ الشَّامِ... .» (الشريف الرضى، ۱۹۹۰م، الرسالة۳۳:

---

۱. فقد ذهب جمهور كبير من الدارسين المحدثين إلى تعريف الصورة البلاغية بأنّها عدول أو انزياح عن الدرجة الصفر. (أنظر على سبيل المثال: عمران، ۲۰۱۱م: ۳۷۹-۳۸۰) والمقصود بالدرجة الصفر هو أن يأتى الكلام على الأصل اللغوى والنحوى، فهو يعنى الكتابة غير الأدبية التى تقوم على النظم الشكلى دون الفنى، أو كما يقول عبد القاهر الجرجانى: «الكلام المتروك على ظاهره.» (انظر: الجرجانى، ۲۰۰۱م: ٦۳)

٥٩٢) لم تتضح انزياحية لفظة "عينى" إلّا من خلال وقوعها ضمن سياق لغوى معيّن وبِما فيه من القرائن التى تُشير إلى خروج اللفظة من مفهومها المعجمى (العين الجارحة) لتُؤدّى بذلک وظيفة هى إحداث صورة مجازية. أمّا القرينة فتتمثل فى محورين، الأول: القرينة اللفظية: وهى قوله(ع): «...كَتَبَ إِلَيَّ يُعْلِمُنِي» حيث يقف المخاطب من خلال هذه العبارة على ما تجاوزته لفظة "العين" من معناها الحقيقى إلى المفهوم المجازى وهو (الجاسوس). والمحور الثانى: القرينة الحالية: وقد تمثلت فى قوله"بِالَمغرِبِ" حيث يخلص المخاطب منها إلى مجازية اللفظة وانزياحها عن استعمالها الحقيقى.١

وقوله(ع) فى أهل الدنيا: «فَإِنَّمَا أَهلُهَا كِلاَبٌ عَاوِيَةٌ، وَسِبَاعٌ ضَارِيَةٌ يَهِرُّ بَعضُهَا بَعْضاً، ويَأكُلُ عَزِيزُهَا ذَلِيلَهَا.» (المصدرنفسه، الرسالة٣١: ٥٨٣)حيث تتّضح الصورة المجازية عبر ما أُسند لأهلها من صفة الكلاب والسباع.

وكذلک قوله(ع) مخاطباً أهل مصر لمّا وَلّى عليهم مالكاً الأشتر: «مِن عَبدِ الله عَلِيّ أَمِيرِالمُؤمِنِين، إِلَى القَوم الَّذِينَ غَضِبُوا لله حِينَ عُصِيَ فِي أَرضِهِ، وَذُهِبَ بِحَقِّهِ، فَضَرَبَ الجَورُ سُرَادِقَهُ عَلَى البَرِّ وَ الفَاجِرِ، وَالمُقِيم وَالظَّاعِنِ....» (المصدر نفسه، الرسالة٣٨: ٥٩٨) فنسبة "ضرب السرادق" إلى "الجور" هى دليل وإشارة إلى عدول العبارة من أصلها إلى حيث تتولد منه صورة تُعبّر عن مدى ازدياد الجور والظلم فى تلک البلدة.٢

وهذا ما يُبرز أهمية السياق اللغوى وفاعليته فى إبراز العدول والانزياح الذى يتكفل فى إحداث صورة مجازية تُعبّر عن معان ودلالات جديدة يقوم السياق اللغوى بعرضها وتحديدها للمتلقى.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع) وفاعليةُ السياق العاطفى

إنّ العواطف فى رسائل الإمام على(ع)، قد تراوحت بين أمور مُختلفة، شخصية كانت

١. ومثل ذلک قوله(ع): «وَابعَثِ العُيُونَ مِن أَهلِ الصِّدقِ وَالوَفَاءِ عَلَيهِم (أى على العمّال).» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة ٥٣: ٦٣٤) إذ لا تتضح انزياحية لفظة «عيون» (الدالّة على معنى «الجواسيس») إلّا من خلال وقوعها ضمن سياق لغوى معيّن وبِما فيه من القرائن التى تُشير إلى خروج اللفظة من مفهومها المعجمى لتُؤدّى بذلک وظيفة هى إحداث صورة مجازية.

٢. وكثيراً ما تتّضح الصور المجازية فى الرسالة العلوية من خلال هذه القرينة أى قرينة الإسناد،حيث يُحدث(ع) صوره المجازية غالباً عن طريق إسناد شيئين لا علاقة بينهما فى الواقع والحقيقة، وذلک بِما يستمدّه من قوّة الخيال والتخييل .

أم غيرها ممّا يختصّ بالمجتمع الإسلامی فی جميع أموره. على أنّ السياق العاطفی هو الذی يُحدِّد ما تميّزت به الرسالة العلوية من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة، إذ إنّه إنّما يتكفلّ بدراسة وتتبّع ما يتميز به العمل الفنی من عواطف خاصة متميّزة، يتمحور عليها النص الأدبی. فيقوم هذا السياق بإبرازها وتحديدها للمتلقی والمخاطب.

وقد أبرز السياق العاطفی -بعد تتبّعه للعواطف المختلفة فی رسائل الإمام علی(ع)- أنواعاً مختلفة من العواطف منها: العاطفة الدينيّة والروحانية، والعاطفة الاجتماعيّة، والعاطفة الإنسانيّة، و... إلخ.

وقد ساير كلٌّ من هذه العواطف وما اقتضاه الموقف والمقام فی عرض الفكرة الأساسية فی الرسالة العلوية. فإذا كان الموقف يتطلّب عاطفة إنسانيّة، نجد هذا النوع يتكاثر وينمو ويتفوّق على سائر أنواع العواطف، وإذا كان المقام يتطلّب التعبير عن مشاعر وأحاسيس روحانيّة - إلهيّة نجد العاطفة الدينيّة أكثر بروزاً من غيرها، وهكذا بالنسبة إلى سائر أنواع العواطف والمشاعر. فإذا راجعنا رسالته(ع) إلى ولده الحسن(ع)[1] مثلاً، نجد فيها نوعاً من العاطفة الإنسانيّة الخالدة بين الأب وابنه، فإنّها عاطفة الأبوّة التی تتواجد فی نفوس كلّ الآباء. فلمّا أراد الإمام(ع) توصية ولده بأمور قد يصعب تطبيقها و اتّباعها، نجده(ع) يُزوّد وصاياه بذلک النوع من العواطف، ليسهل على مخاطبه تلقّيها ومن ثَمّ القيام بها، ولهذا نشاهد أنّه(ع)كثيراً ما يُخاطب ولده بعبارات كـ "ی بُنیّ"، و"يا بُنیّ"[2] الدالّة على تحنّن الوالد لولده، فيبعث فيه إحساساً وشعوراً من العطوفة والمحبّته له، وهذا الإحساس هو المُهيّئ للمخاطب ليتلقّی الوصايا فيقوم بتطبيقها والقيام بها.

ثمّ لو اتّجهنا إلى سائر رسائله(ع) لوجدنا أنواعاً مختلفة أخرى من العواطف والأحاسيس قد تبيّنت لنا من خلال تتبّعات السياق العاطفی فی رسائل الإمام علی(ع). فعلى سبيل المثال إنّه(ع) يقوم فی عهده إلى مالک الأشتر ببعث نوع آخر من العواطف، حيث يعتمد فيه على العاطفة الاجتماعية-الإنسانية لتوجيه مخاطبه نحو المعاملة الصحيحة مع الرعية. يقول(ع): «وَأَشعِر قَلبَکَ الرَّحمَةَ لِلرَّعِيَّةِ، وَالْـمَحَبَّةَ لَهُم، وَاللُّطفَ بِهِم، وَلاَ تَكُونَنَّ عَلَيهِم سَبُعاً ضَارِياً تَغتَنِمُ أَكلَهُم، فَإِنَّهُم صِنفَانِ: إِمَّا أَخٌ لَکَ فِی الدِّينِ،

۱. الرسالة ذات الرقم ۳۱.

۲. قد تكرّرت هاتان العبارتان فی هذه الرسالة عشر مرّات.

وَإمّا نَظِيرٌ لَکَ فِي الْخَلقِ.» (الشريف الرضي، ١٩٩٠م، الرسالة٥٣: ٦٢٢) فيُعبّر الإمام علي(ع) هنا عن عاطفة اجتماعيّة-إنسانية تدعو إلى الإخوّة والحنان والترحّم والعفو عن الآخرين، وكلّ ذلک ليتأثر المُخاطب بِها فيتحلّى بمكارم الأخلاق ليقوم من خلال ذلک بإدارة المجتمع فينظر إلى كلّ واحد من أفراده بنظرة أخوّة ومساواة.[١]

ثمّ انظر إلى نوع آخر من الرسائل لتقف من خلال السياق العاطفي على عاطفة متميّزة أخرى غير التي مرتّ عليک آنفاً، انظر إلى رسالته(ع) التي بعثها إلى عثمان بن حنيف، فستجد أنّ العاطفة في هذه الرسالة تصطبغ بصبغة دينية ليعرض بذلک، فكرته الأساسية المتمثّلة في حثّ المخاطب على الزهد في الدنيا، حيث يعرض الإمام علي(ع) حبّه وتشوّقه إلى العبادة فيقول:«طُوبَى لِنَفسٍ أَدَّت إِلَى رَبِّهَا فَرضَهَا،وَعَرَكَت بِجَنبِهَا بُؤسَـهَا وَهَجَرَت فِي اللَّيلِ غُمضَهَا، حَتَّى إِذَا غَلَبَ الكَرَى عَلَيهَا افتَرَشَت أَرضَهَا، وَتَوَسَّدَت كَفَّهَا،فِي مَعشَرٍ أَسهَرَ عُيُونَهم خَوفُ مَعَادِهِـم، وتَجَافَت عَن مَضَاجِعِهِم جُنُوبُهُم، وَهمهَمَت بِذِكرِ ربِّهِم شِـفَاهُهُم، وَتَقَشَّعَت بِطُولِ استِغفَارِهِم ذُنُوبُهُم.» (الشريف الرضي، ١٩٩٠م، الرسالة ٤٥: ٦١٢) يبرزُ الإمام علي(ع) في هذه الرسالة وفي معرض حثّ مخاطبه على الزهد والقناعة في الدينا، شيئاً من عاطفته الدينيّة تناسباً ومسايرة للموقف والمقام.

وهكـذا نجد الإمام عليّاً(ع) يخضع العاطفة في كلّ من رسـائله، لِمـا يتطلّبه الموقف والمقام. فقد تمثّلت العاطفة في وصيّته(ع) إلى ولده في العاطفة الإنسـانية، وفي عهده إلى مالک الأشـتر في العاطفة الاجتماعية-الإنسانية، وفي رسالته إلى عثمان بن حنيف في العاطفة الدينية.[٢] وقد تجلّى كلّ ذلک من خلال السـياق العاطفي، فقد تكفّل هذا النوع

---

١. وكثيراً ما يعكف الإمام(ع) همَّه في هذه الرسـالة، على الطبقة السـفلى من ذوى الحاجة والمسكنة، ليَحثّ مخاطبه على العناية بهم، فهم أولى بذلک من غيرهم: «ثُمَّ اللهَ اللهَ فِي الطَّبَقَة السُّفلَى مِنَ الَّذِينَ لاَ حِيلَةَ لَهُم مِن الْمَسَاكِين وَالْـمُحتَاجِينَ وَأَهلِ الْبُؤسَى وَالزَّمنَى...فَلاَ يَشغَلَنَّکَ عَنهُم بَطَرٌ ... [و]لاَ تُشخِص هَمَّـکَ عَنهُـم، وَلاَ تُصَعِّر خَـدَّکَ لَهُم وَتَفَقَّد أُمُورَ مَن لاَ يَصِـلُ إِلَيکَ مِنهُم مِمَّن تَقتَحِمُـه الْعُيُونُ وَتَحقِرُهُ الرِّجَالُ.» (الشريف الرضي، ١٩٩٠م، الرسالة٥٣: ٦٣٩)

٢. وهذا جارٍ في جميع رسـائل الإمام علي(ع) لا فيما ذُكِر من الرسـائل، فالسياق العاطفي قد كشف عـن عواطف مختلفة في مختلف رسـائله(ع)، فقد حملت كلّ رسـالة منها شُـحنة مـن نوع خاص من أنواع العواطف الإنسـانيّة الخالدة، وقد تنوَّعت تنوعاً مسـايراً لما تحمله كلّ رسـالة من الموضوعات والأغراض المختلفة التي يرمي الإمام إلى عرضها وتبيينها لمخاطبيه ومتلقّي رسائله(ع).

من السياق بما تَميّزت به رسائله(ع) من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة.

فالسياق العاطفي – هونفسه –يتكفّلُ بتتبع عنصر العاطفة المكوِّن لجزء مهم من الصورة الفنية في العمل الأدبي، فيُبرزه ويُجسِّد ما اختصت به الصورة الفنية من عاطفة خاصة يسعى الأديب إلى استخدامها أكثر من غيرها من العواطف والمشاعر والأحاسيس الإنسانية المختلفة.

الصورة الفنية في الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ السياق الثقافي

إنّ الصورة الفنية في بنائها وانتقاء مكوّناتها الفنية، ذات صلة وثيقة بشخصية الأديب الثقافية في مختلف جوانبها، حيث يستلهم الأديب ممّا طُبِع في نفسه من ثقافة دينية، وتاريخيّة، وأدبية، و...إلخ ما يُقوّم به صوَرَه الفنيّة في عمله الإنتاجي.وعلى هذا الأساس، تبرز أهميةُ السياق الثقافي الذي يُعنى بدراسة شخصية الأديب وثقافته فيما يَجعل عمل الأديب أن يتّسم بسمات قد تختص به دون غيره. فلايُمكن دراسة مكوّنات الصورة الفنية دون ما اهتمامٍ بدراسة ثقافة الأديب أولاً، ومعرفة مدى اتصال تلك المكوّنات بثقافته ثانياً.

هذا وقد تكونت الصورة الفنية في رسائل الإمام علي(ع) في كثير من الأحيان من مصادر ومكونات تصدر عن ثقافته الدينية، أوالتاريخية، أوالأدبية، حيث يُحيلنا هذا إلى الاعتناء بالسياق الثقافي لتتبع هذه المكونات ومعرفة مدى تواجدها وتضافرها في بناء الصورة الفنية.

أمّا ثقافة الإمام علي(ع) الدينية فقد كان(ع) يستحضر ما تدّخره ذاكرته الدينية من صور ومشاهد قد استسقاها من القرآن الكريم والكلام النبويّ الشريف، فيستمد بها في خلق صور فنية تقوم بوظيفتها الفنيّة والدينيّة في هداية المسلمين وتوجيههم إلى الطريق المنشود والأسلوب الصحيح في أمر دنياهم وآخرتهم.فاستلهم – مثلاً– من القرآن الكريم في رسالة وجّهها إلى عامله على البصرة[۱]، ما يصوغ به صورة فنية تستحضر لمتلقّيها من الظلال والأخيلة ما يُعينُه على أن يسلك طريقة أفضل في معاملته مع أهل تلك البلدة: «وَاعلَمْ أَنَّ البَصرَةَ مَهبِطُ إِبلِيسَ، وَمَغرِسُ الفِتَنِ، فَحَادِثْ أَهلَهَا بِالإحسَانِ إِلَيهِم، وَاحلُلْ

۱. وهو عبدالله بن العبّاس.وذلک عندما بلغه(ع) نبأُ تنكّر أخلاقه لأهلها،لأنّهم كانوا مع طلحة والزبير يوم الجمل.

عُقدَةَ الخَوفِ عَن قُلُوبِهِم[١].» (الشـريف الرضى، الرسالة ۱۸،۱۹۹۰م: ۵۵۳–۵۵۴) فلمّا أراد الإمـام أن يصـور لعامله ما كانت عليـه البصرة يوم الجمل مـن احتفالها بالفتن المُغويـة لأهلها، عـبرّ عنها بـ"مهبط إبليس"[٢] وذلک ليُوقف مُخاطِبَه على شـدة تواجد الفـتن فى البصـرة آنذاک ومدى تَفشـيّها بين أهلها، لأنّ إبليس هـو المصدر لكلّ تلک الفتن، وأينما يكن هبوطه فهنالک تثور بَراكينُ فتنه ممّا يسبّب ضلال متلقّيها وإغواءَهم. فاسـتطاع الإمام أن يخلـق من قصة هبوط إبليس من الجنة، صـورةً فنيةً تقوم بوظيفة تعليمية وإرشـادية لتوجيه مخاطبها نحو الطريقة الفضلى فى المعاملة مع أهل بلدة وقعوا فى خِضَم من الفتن ولا سبيل لهم سوى الخضوع لها.

وإذا ولّيتَ وجهک شَـطرَ نوع آخر من الصور فى رسـائل الإمام على(ع) لوجدتها مُنتقـات مـن ثقافته التاريخية حيث يسـتلهم ممّا طُبع فى نفسـه من تاريـخ العرب فى الجاهلية وغيرهم من الأمم، صوراً يتخذها – غالباً – وسيلة يحتجّ بها على طلاب الدنيا وزينتها:«...فَمَا أدرَکَ هذَا المُشـتَرى فِيما اشتَرَى مِن دَرَکٍ فَعَلَى مُبَلبِلِ أجسَامِ المُلُوکِ، وسَـالِبِ نُفُوسِ الجَبَابِرَةِ، وَمُزِيلِ مُلکِ الفَراعِنَة، مِثلِ كِسـرَى وَقَيصَـرَ، وَتُبَّعٍ وَحِميَرَ... ، إشـخَاصُهُم[٣] جَميعاً إلَى مَوقِفِ العَرضِ وَالحِسَابِ، وَمَوضِعِ الثَّوَابِ وَالعِقَابِ.» (الشريف الرضى، الرسـالة ۳،۱۹۹۰م: ۵۴۱) فقد عاب على قاضيه[٤] شراءَه داراً بثمانين ديناراً، فوبّخه باسـتحضارصورة من مصير كلّ من الملوک، وهـو مصير واحد يتمثل فى الموت

---

١. والشـاهد فى "مهبط إبليس" حيث يشير إلى قصة هبوط إبليس من الجنة نتيجة لعصيان أمر ربّه فى أن يسـجد لآدم.﴿...ثُمَّ قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ اسْـجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إلاَّ إبْليسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدينَ × قالَ ما مَنَعَکَ ألاَّ تَسْـجُدَ إذْ أمَرْتُکَ قالَ أنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنى مِنْ نارٍ وَ خَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ × قالَ فَاهْبِطْ مِنْها فَما يَكُونُ لَکَ أنْ تَتَكَبَّرَ فِيها فَاخْرُجْ إنَّکَ مِنَ الصَّاغِرِينَ.﴾ (الأعراف:۱۱–۱۳)

٢. ولعـلّ ذلک باعتبار إلقائه الفتن، يوم الجمل، كأنّه هبط هناک للإضلال والإغواء. راجع: (حسـينى شيرازى، لاتا، ج۳: ۴۶۱) «فلـمّا أحاط القضاء الإلهى بما يجرى من أهل البصرة من نكث بيعته عليه السـلام و مخالفته وكانوا ممّن عزلوا عقولهم عن الآراء المصلحية رأساً وهبط إبليس وجنوده بأرضهم فأروهم الآراء الباطلة فى صور الحق فلحقوا بهم فكان منهم ما كان ونزل بهم ما نزل من سوء القضاء ودرک الشقاء فكانت بلدتهم لذلک مهبط إبليس ومغرس الفتن الناشئة عن وسوسته وآرائه الفاسدة.» (راجع: البحرانى، ۱۳۶۲ش، ج۴: ۳۹۶)

٣. "إشخاصهم": مبتدأ مؤخر، و"على مبلبل..." خبره المقدم. ومبلبل الأجسام: مَن يُهيِّج داءاتها المهلكة لها، ويعنى به مَلَک الموت.

٤. هو شريح بن الحارث الكندى.

والانتقال من دار الدنيا إلى الآخرة.فإذا كان مصير أولئک الملوک والفراعنة وما كانوا يكنــزونه من ذهب وفضّة، هو الموت والفَناء، فالأولى لمثل شريح أن يقنع بِما يكفيه من المال فی سدّ حوائجه وألّا يطمع بِما يَزيدُ عليه.

وإذا انتقلنا من المصادر الدينية والتاريخية للصورة الفنية فی رســائل الإمام(ع) إلى المصادر الأدبية ممـّثل الأمثال، والأشعار، و... إلخ لوجدنا رسائله لا تخلو من حين لآخر من بيت شــعرٍ أو مَثَل إلى حيث يقتضيه سياق الحال أو الموقف. فالإمام يضمّن رسائله بكلّ بيت شعری أو بكل مَثَل عربی حيث الموقف يطلب ذلک.

وإنّنا نقف على كثير من استخدامات الإمام(ع) للأبيات الشعرية والأمثال العربية،حين نتابع رســائله التی بعثها إلى معاوية، وذلک للاحتجاج بها عليه، أوالتوبيخ والتأنيب، أو لتبرئة نفســه عن تهمة يوجّهها أعداؤه إليه و...إلخ. ونــأتی هنا بِمثال واحد[1] حيث يقول الإمام ردّاً على معاوية الذی وجّه إليه(ع) تهمة الحسد والبغی على الخلفاء: «وَزَعَمتَ أَنی لِكُلِّ الخُلَفَاءِ حَسَدتُ،وَعَلَى كُلِّهِم بَغيتُ، فَإن يَكُن ذلِکَ كَذلِکَ فَلَيسَ الجِنَايَةُ عَلَيک، فَيَكُونَ العُذرُ إِلَيکَ.» (الرضی،۱۹۹۰م، الرسالة ۲۸: ٥٦۹) ثم يستشهد الإمام(ع) بعجز البيت التالی وهو لأبی ذؤيب الهذلی توبيخاً لمعاوية وأخذاً عليه: (الهذلی، ۲۰۰۳م: ۱۰۹)

وَعَيّرها الواشُــونَ أنّی أحبّها   وَتِلکَ شَكَاةٌ ظَاهِرٌ عَنکَ عَارُهَا

وكلّ ذلــک يدعو الباحثَ عن الصورة الفنيــة فی كلام أميرالمؤمنين(ع) إلى الاعتناء بالسياق الثقافی ليتتبع انعكاسات مظاهر ثقافته(ع) فی مختلف جوانبها الدينية والتاريخية والأدبية ممّا يتكفّل بتزويد المنشئ بِما يكوّن منه صوره الفنية.

الصورة الفنية فی الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ سياق الحال أو الموقف

تظهر الصورة الفنية فی رســائل الإمام علی(ع) متناســبة لِما يقتضيه الموقف والمقام. فــإذا كان المقام يتطلب صــوراً مجازية مثلاً، أخذت الصورة بإبــراز هذا الجانب الذی يتمثل فی أنواع الصور البيانية من تشــبيه، واســتعارة، ومجاز، وكناية. وإذا كان يتطلب عنصرَ العاطفة، ترى هذا العنصر أكثر بروزاً من سائر عناصر الصورة الفنية وأكثر ظهوراً

۱. ونُحيل القارئ إلى الرســالة ذات الرقم۲۸ ليقف علــى أمثلة أكثر، فقد ضمّنها الإمام(ع) بكثير من الأبيات الشعرية والأمثال العربية. وأيضاً الرسالة ذات الرقم ۳۱، و٤۱.

فى الرسالة العلوية.وهكذا بالنسبة إلى سائر مكونات الصورة وعناصرها. وهذا ممّا دعا جورج جرداق إلى القول بأنّ: «شروط البلاغة، التى هى موافقة الكلام لمقتضى الحال،لم تجتمع لأديب عربىّ كما اجتمعت لعلىّ بن أبى طالب.فإنشاؤه مثل أعلى لهذه البلاغة، بعد القرآن.» (جرداق، ١٣٧٥ش: ٢٨)

فانظر على سبيل المثال إلى رسالة منه(ع) وجّهها إلى معاوية جواباً له.[١] فإنّک تراها لاتخلو من حين لآخر من بيت من الأبيات الشعرية، أومَثَل من الأمثال العربية.وإن أردت معرفة السبب فى ذلک فنُحيلک إلى الرسالة التى وجّهها معاويةُ[٢] إلى الإمام(ع)، فإنّه قد تعسّف فيها بالكلام، وأراد أن يأتى بأنواع الضروب البلاغية، والمحسنات البديعية، ثمّ أراد بذلک كلّه أن يبارى الإمامَ(ع) ويتحدّاه فى مضمار البلاغة والفصاحة. فكتب الإمام(ع) تلک الرسالة وضمّنها كثيراً من الأبيات الشعرية والأمثال العربية، إضافة إلى كثير من الضروب البلاغية والأنواع المجازية والمحسنات البديعية وغير ذلک ممّا له صلة بالبلاغة والفصاحة.[٣]

ثم انظر إلى رسالته(ع) التى وجّهها إلى عثمان بن حنيف،[٤] فإنّک تجدها لاتخلو من العاطفة المتمثلة فى تشوّقه(ع) إلى الزهد عن الدنيا والاكتفاء بالقليل الزهيد من زادها وقوتها. وذلک مسايرة لِما قد اقتضاه الموقف والمقام. فقد كان القصد من إرسال تلک الرسالة، هو إبعاد مخاطبها عن الدنيا وزينتها، والزهد فيها.

ثمّ قِس هذه الرسالة والتى قبلها مع الرسالة التى قد وجّهها(ع) إلى مالک الأشتر.[٥] فإنّک ستجد هذه الأخيرة، يتضائل فيها عنصر العاطفة والخيال وأنواع المجاز والبديع. ويتّضح هذا الفرق من خلال الجدول أدناه الذى كشف عن مدى استخدام الصور المجازية فى أربع رسائل كنموذج لبيان أهمية سياق الحال والموقف فى إخضاع الصور

١. الرسالة ذات الرقم ٢٨.
٢. انظر الرسالة فى: (ابن أبى الحديد، ١٣٣٧ش، ج١٥: ١٨٥-١٨٧).
٣. انظر إلى دراسة الدكتور محمد خاقانى، والسيدة ريحانة مير لوحى، والتى عُنونت بـ «أدب المكاتبة فى ردّ الإمام على عليه السلام على كتاب معاوية» فالباحثان قد درسا الأنواع البلاغية المختلفة الواردة فى الرسالتين، وقد وصلا إلى تفوق الإمام على(ع) فى استخدامه تلک الأنواع تفوقاً كمّيّاً ونوعيّاً.
٤. الرسالة ذات الرقم ٤٥.
٥. الرسالة ذات الرقم ٥٣.

المجازية التي هي من أهمّ آليات الصورة الفنية في الرسالة العلوية:

الرسالة	عدد السطور	الصور المجازية	نسبة الاستخدام
ذات الرقم (٢٨)	٥٩ سطراً	٢٣ صورة	٣٨/٩٨ ٪
ذات الرقم (٣١)	٢٤٠ سطراً	٥٤ صورة	٢٢/٥٧ ٪
ذات الرقم (٤٥)	٦٢ سطراً	٢٨ صورة	٤٥/١٦ ٪
ذات الرقم (٥٣)	٣١٢ سطراً	٤٠ صورة	١٢/٨٣ ٪

فتدلّ هذه الإحصائية على الدور الذي يلعبه المقام والموقف في استخدام الصور المجازية القائمة على الخيال. فَلَمّا كان المقام في الرسالة(٤٥) مقامَ إقناعٍ وحَثّ على الإعراض عن الدنيا وزخرفها، أخذت الصور المجازية تتجلّى في هذه الرسالة لتُبرز ما عليه الدنيا من الإغواء والتضليل لأهلها[١]، وكذلك بالنسبة إلى الرسالة(٢٨)[٢]، وإذا نظرتَ إلى «العهد» تجد عكس ذلك، حيث يتضائل فيه تواجد الصور المجازية إلى حدٍّ أدنى ممّا ورد في سائر الرسائل الثلاث الأخرى، وإذا فتّشتَ عن السبب، تجد أنّ هذا «العهد» إنّما هو أشبه ما يكون بميثاق اجتماعي يتضمن القواعد والمبادئ التي يحتاج إليها كلّ والٍ لإدارة مجتمع إسلامي. وهذا يتطلب لغة سهلة لبيان تلك الأمور ولغة خالية من أنواع المجاز وممّا يكثّف الدلالات فيحجبها عن المتلقين.

ثمّ إنّنا إذا عمدنا إلى دراسة الصور المجازية في الرسالة العلوية، نجدها لاتنفصل عن السياق والموقف في رفعها معاني وإيحاءات لم تكن لتترائ لنا لو درسنا تلك الصور منفصلةً عن السياق الذي وردت فيه. انظر إلى قوله: «وَقَـد أَمَّرتُ عَلَيكُمَا وَعَلى مَن فِي حَيِّزِكُمَا مَالِكَ بنَ الحَارِثِ الأشتَرِ، فَاسمَعَا لَهُ وَأَطِيعاً، واجعَلاهُ دِرعاً وَمِجَنّاً فَإنّهُ مِمَّن لايُخَافُ وَهنُهُ وَلاَسَقطَتُه.» (الشريف الرضي، ١٩٩٠م، ر١٣: ٥٤٩) فإنّه(ع) لمـّا أراد أن يُعرِّف مالكاً إلى أميرين من أمراء جيشه، شبّهه بالدرع والمِجنّ، فأحدث بذلك صورة هي أكثر تناسباً وأوسع تناسقاً للموقف والمقام الذي يتطلب ما له صلة بالحرب والجهاد

١. «...أَينَ الأمَمُ الَّذينَ فَتَنتِهِم بِزَخَارِفِكِ؟! هَاهُم رَهَائِنُ القُبُورِ، وَمَضَامِينُ اللُّحُودِ وَاللهِ لَو كُنتِ شَخصاً مَرئِيّاً، وِقَالِباً حِسِّيّاً، لاقَمتُ عَلَيكِ حُدُودَ اللهِ فِي عِبَادٍ غَرَرتِهِم بِالأمَانِي، وَأُمَمٍ أَلقَيتِهِم فِي المَهَاوِي وَمُلُوكٍ أَسلَمتِهِم إِلَى التَّلَفِ، وَأَورَدتِهِم مَوَارِدَ البَلاَءِ، إذ لاَ وِردَ وَلاَ صَدَرَ، هَيهَاتَ! مَن وَطِىءَ دَحضَكِ زَلِقَ وَمَن رَكِبَ لُجَجَكِ غَرِقَ.» (الشريف الرضي، ١٩٩٠م، الرسالة ٤٥: ٦١١)

٢. وقد ذكرنا سبب كثرة هذه الصور وغيرها من المحسنات البلاغية الأخرى في هذه الرسالة.

من قائد هو كالدرع والمجنّ وهو«مِمَّن لاَ يُخَافُ وَهنُهُ وَلاَ سَقطَتُهُ.» فلم تقع هذه الصورة لمجرد تشبيه الرجل بالدرع والمجن، لا، بل ووقعت موقعاً من الحسن والمزية ما هو صادر عن تناسبه مع ما اقتضاه الموقف والمقام.[١]

ثم انظر إلى قوله(ع) لـمّا كتب لأصحابه عند الحرب: «لاَ تَشتَدَّنَّ عَلَيكُم فَرَّةٌ بَعدَهَا كَرَّةٌ وَلاَ جَولَةٌ بَعدَهَا حَملَةٌ، وَأَعطُوا السُّيوفَ حُقُوقَهَا، وَوَطِّئُوا لِلجُنُوبِ مَصَارِعَهَا وَاذمُرُوا أَنفُسَكُم عَلَى الطَّعنِ الدَّعْسِيِّ وَالضَّربِ الطِّلَحْفِيِّ وَأَمِيتُوا الأَصوَاتَ فإِنَّهُ أَطردُ لِلفَشَلِ.»[٢] (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة١٦: ٥٥١) حيث استعار لفظ الإماتة لانقطاع الأصوات، فجاءت الاستعارة متناسقة مع ما ورد فى الرسالة من بيان الأمور الحربية من فرّة وكرّة، وجولة وحملة، وسيوف ومصارع، وطعن وضرب.فجاء كلّ ذلك مسايرة لِما اقتضاه المقام الذى هو مقام حرب وجهاد.[٣]

وهكذا تظهر الصورة بكلّ مكوِّناتها وعناصرها خاضعة للسياق الاجتماعى فى رسائل الإمام على(ع). وأنت لا تجدها منفصلة عنه وعن متطلّباته.

النتيجة

قد تبيّن من خلال هذا البحث أنّ الصورة الفنّيّة فى رسائل الإمام على (عليه السلام) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق وأنواعه الأربعة.فكلّما عقدنا بينهما بصلة فى الدراسة كلّما وقفنا على صورة فنيّة هى أكثر اتّضاحاً وبياناً.

فقد اتّضح لنا من خلال السياق اللغوى، ما صوَّره الخيال فى رسائل الإمام على(ع) من صور تجسَّدت فى هيئة جديدة تُعبر عن دلالات ومعان جديدة.فهو المعيار الذى اتّضحت من خلاله تلك الصور التى عدلت عن استعمالها الحقيقى لصالح دلالات جديدة.

١. ومثل ذلک قوله(ع) فى مالک أيضاً لأهل مصر لـمّا ولّاه عليهم: «فَإِنَّهُ سَيْفٌ مِنْ سُيُوفِ اللهِ، لاَ كَلِيلُ الظُّبَةِ وَلاَ نَابِى الضَّرِيبَةِ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣٨: ٥٩٨)

٢. أن يُميتوا الأصوات: أى لايكثروا الصياح، فإنّه من علامات الفشل، فعدمه يكون علامة للثبات المُنافى للجبن والصياح. (انظر: البحرانى، ١٣٦٢ش، ج٤: ٣٣٨)

٣. فسياق الحال أو الموقف «هو الذى يحدد اللفظ المناسب، المناسب بحروفه، وجرسه، وإيقاعه، والمناسب بمعناه المتّفق مع معانى الألفاظ الأخرى مجتمعة.» (الخالدى، ٢٠٠٨م: ١٣٢)

ثمّ السياق العاطفی الذی تكفّل بدراسة أنواع العواطف والمشاعر والأحاسيس التی وظّفها الإمام علی(ع) فی رسائله. وقد تجلّت فاعليّة هذا السياق من خلال تتبّعه لعنصر العاطفة فی الرسالة العلويّة، ليدرس بذلک ما تميّزت به كلُّ رسالة من رسائل الإمام(ع) من عاطفة خاصة. وقد وقفنا من خلال تتبّعات هذا السياق، علی أنّ كلّ رسالة فی النهج تتميّز بنوع خاصّ من العواطف وذلک مسايرة لِما تحمله تلک الرسالة من موضوع خاص أو غرض محدد.

وقد وقفنا من خلال السياق الثقافی علی جزء كبير من أجزاء تكوين الصورة الفنية فی رسائل الإمام علی(ع) تمثّل فی مصادر ومكونات تصدر عن ثقافته(ع) الدينية، والتاريخية، والأدبية. فقد دلّنا هذا السياق علی مدی تواجدها وتضافرها فی بناء الصورة الفنية فی الرسالة العلوية.

أمّا السياق الاجتماعی (سياق الحال أوالموقف) فقد ظهر كمعيار خارجی للحكم علی الصورة الفنية ومكوِّناتها فی رسائل الإمام علی(ع). وقد تبيّن من خلال هذا السياق أنّ الصورة الفنية ومكوِّناتها فی رسائل الإمام علی(ع)، قد ظهرت مطابقة ومتناسبة لِما اقتضاه الموقف والمقام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن أبی الحديد، عزّ الدين. (۱۳۳۷ش). شرح نهج البلاغة.ط۱. قم: المكتبة العامّة لآية الله المرعشی النجفی.

أولمان، ستيفن. (لاتا). دور الكلمة فی اللغة. ترجمة:كمال محمد بشير. مكتبة الشباب.

البحرانی، ميثم بن علی. (۱۳٦۲ش). شرح نهج البلاغة. ط۲. لامک: لانا.

البستانی، محمود. (۱٤۲۲ق). الأدب والإسلام. قم: المكتبة المختصة.

الجاحظ، أبو عثمان. (۱۹٦٥م). الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. مصر: مكتبة مصطفی البابی.

الجرجانی، عبد القاهر. (۲۰۰۱م). دلائل الإعجاز. ط۳. تحقيق: محمد رشيد رضا. بيروت: دارالمعرفة.

جرداق، جورج. (۱۳۷٥ش). روائع نهج البلاغة. ط۲. مركز الغدير للدراسات الإسلامية.

حسان، تمّام. (۱۹۹٤م). اللغة العربية معناها ومبناها. المغرب: دار الثقافة.

حسينى شيرازى، محمد. (لاتا). توضيح نهج البلاغة. تهران: دار تراث الشيعة.
الخالدى، صلاح عبد الفتاح. (٢٠٠٨م). إعجاز القرآن البيانى ودلائل مصدره الرّبّانى. ط٣. عمّان: دار عمان.
دهمان، أحمد على. (١٩٨٦م). الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى. ط١. دمشق: طلاس.
الراغب، عبد السلام أحمد. (٢٠٠١م). وظيفة الصورة الفنية فى القرآن الكريم. ط١.حلب: فصِّلت.
زكى حسام الدين،كريم. (لاتا). التحليل الدلالى:إجراءاته ومناهجه. لانا.
فتوحى، محمود. (١٣٨٩ش). بلاغت تصوير. چاپ٢.تهران:انتشارات سخن.
قدور، أحمد محمد. (٢٠٠٨م). مبادئ اللسانيات. ط٣. دمشق: دارالفكر.
سيد، قطب. (٢٠٠٢م). التصوير الفنى فى القرآن. ط١٦. القاهرة: دار الشروق.
ـــــــ (٢٠٠٣م). النقد الأدبى أصوله ومناهجه. ط٨. القاهرة: دار الشروق.
الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبى. ط١٠. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
الشريف الرضى، محمد بن الحسين. (١٩٩٠م). نهج البلاغة. ط١. شرح: محمد عبده. بيروت: مؤسسة المعارف.
عبد الراضى، أحمد محمد. (٢٠١١م). المعايير النصّية فى القرآن الكريم. ط١. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
العشماوى، محمد زكى. (١٩٩٤م)، قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث. ط١. القاهرة: دار الشروق.
عصفور، جابر. (١٩٩٢م). الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب. ط٣. بيروت: المركز الثقافى العربى.
العقاد، عباس محمود. (١٩٩٥م). اللغة الشاعرة. القاهرة: نهضة مصر.
عمران، على أحمد. (٢٠١١م). أسلوب على بن أبى طالب فى خطبه الحربية. ط١. مشهد: المكتبة المختصة بأمير المؤمنين(ع).
مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط٥. القاهرة:عالم الكتب.
محمد ويس، أحمد. (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. ط١. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية.
موسوى، صادق. (١٣٧٦ش). تمام نهج البلاغة.چاپ اول.تهران: مؤسسة إمام صاحب الزمان(عج).
مراح، عبدالحفيظ. (٢٠٠٦م). ظاهرة العدول فى البلاغة العربية. الجزائر: جامعة الجزائر.
الهذلى، أبو ذويب. (٢٠٠٣م). الديوان. ط١. تحقيق: أنطونيوس بطرس. بيروت: دارصادر.
المقالات العلمية
خاقانى، محمد، وريحانة مير لوحى. (١٤٣١ق). «أدب المكاتبة فى ردّ الإمام على على السلام على

كتاب معاوية». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. السنة ۱۷. العدد٤. صص۱-۱۸.

خاقانی، محمد، وحمید عباس زاده. (۱۳۹۰ش). «مؤلفه های تصویر هنری در نامه ی ســی ویکم نهج البلاغة». دوفصلنامه حدیث پژوهی. سال سوم. شماره پنجم. صص۲٤۷ – ۲۷۲.

طهماسبی، عدنان، وآخرون. (۲۰۰۵م). «البنية والسياق وأثرها في فهم النص». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الأولى. العدد ۱. صص۳۱-٤۸.

عثمـان محمد، رجب. (۲۰۰۳م). «مفهوم الســياق و أنواعه». مجلة علوم اللغة. المجلد الســادس. العدد ٤. صص۹۳-۱٦۲.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١١١ ـ ٩١

الرثاء في شعر الشريف الرضي

محمد إبراهيم خليفة الشوشتري*
محمد حسن امرايي**

الملخص
استطاع الشريف الرضي بشاعريته الفذة القوية، وبلاغته الأصيلة، وقدرته الباهرة أن يبرز في مقدمة الفحول من الشعراء، لاسيما في الرثاء والبكاء على الأهل، والأقارب، والأحباب ووصف تقلبات الزمان، وظهرت قصائده في الرثاء مليئة بالمشاعر الجياشة. وجدير بالذكر أنّ قصائده في رثاء الحسين(ع) مثال كامل احتذاه الشعراء من بعده لبيان مظلومية أهل البيت(ع) وفاجعتهم بمقتل الإمام الحسين(ع) وكانوا يحفظون وينشدون أشعاره الرثائية. إنّ مراثي الشريف الرضي -مع قلّتها- جعلته بارزاً بين معاصريه وشعراء الشيعة. تدرس هذه المقالة الرثاء عند الشريف الرضي وتثبت أنّ الرضي من أحسن شعراء الرثاء بلامنازع في العصر العباسي، وأحسن تصرفاً فيه.

الكلمات الدليلية: الشعر العربي القديم، العصر العباسي، الرثاء، الشريف الرضي.

---

*. جامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران. (أستاذ مشارك)
**. خريج أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، طهران، إيران. m.h.amra@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٢١ش   تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/١٢ش

المقدمة

قبـل أن نتوغل فی موضوع البحث جدير بالذكر والتنويه أن نقول إنه شـهد الأدب العربی فی عصوره المختلفة، العديدَ من الشـعراء والشخصيات اللامعة فكان لهم دورهم وتأثيرهم فی آفاق الأدب العربی وكانت إحدى هذه الشـخصيات والشـعراء الكبار فی العصر العباسـی الثانی (۳۵۹-٤۰٦) العالم الأريب والفاضل الأديب الشـريف الرضی الـذی امتاز بآثاره القيمة العلمية والأدبية، وبمكانته السـامية. وهـذا ما دفعنا فی هذه المقالة إلی دراسة الرثاء فی شعر الشريف الرضی من خلال ديوانه معتقدين «أن الرثاء ينظمه الشـاعر على الوفاء فيقضی بشعره حقوقاً سالفةً بينه وبين الميت أو يعبر الشاعر برثائه عن مشاعره الحزينة التی أحس بها عندما أصابت المنية من يكون عزيزاً ومحبوباً لديه.» (الرافعی، ۱۹۷٤م: ۱۰۷/۳) فاختيارنا هذه المقالة، يرجع إلی السـببين الرئيسين أولاً: لأجل شـخصية الشـريف الرضی الذی تميـز بالتقوی، والـورع، والمنزلة الدينية، والاجتماعية، والسياسـية بسبب نشأته الأسرية العظيمة الدينية، ثانياً: اشتهاره بأشعار الرثاء أكثر من كلّ أغراضه الشـعرية بحيث نسـتطيع أن نسمّيه شاعر الرثاء بلا منازع، حيث انتشر صيته فيه.

تحتوی هذه المقالة على ثلاثة محاور: يتعلق المحور الأوّل بحياة الشريف الرضی وأدبه بصورة موجزة وذلك للتعرف على الشاعر وشخصيته فی عصره بشكل مختصر. و يختص المحـور الثانی بالرثاء لغـة واصطلاحا. والمحور الثالث يتطرق إلی الرثاء عند الشـريف الرضی وأقسامه وكيفية استخدامه.

ترجمته وآفاقه العلمية والأدبية

«هو أبوالحسن محمد بن الحسين بن موسی بن محمد بن إبراهيم بن موسی بن جعفر بن محمد بن علی بن الحسين بن علی بن أبی طالب عليهم السلام، المعروف بالموسوی نقيب الطالبين وكان يلقّب بالرّضی ذا الحسـبين. (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱۵۵/۳) لقّبه بهاءالدولة بن بويه بالطاهر الأوحد، والطّاهر ذی المناقب. (ابن أبی الحديد، ۱۹٦۵م: ۱۱/۱) وكان يتولـی نقابة الطالبيين، و إمارة الحج، و النظـر فی المظالم. (ابن الأثير، ۱۹٦٦م: ٤۸/۲، ابن الجوزی، ۱۹۳۹م: ۲٤۷) وأمه فاطمة بنت حسـين بن أبی محمد الحسين الأَطروش

بن علی بن حسن بن علی بن عمر بن الإمام علی بن أبی طالب (ع). (ابن أبی الحديد، ۱۹٦٥م: ۳۲/۱) وهی امرأةٌ جليلة القدر وقد ألف الشيخ المفيد (ره) كتابه أحكام النساء لِأنَّها أوصته به ويُنشد الشريف فی شأنها (الشريف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۱۹/۱):

لَـو كَانَ مِثلَـكِ كلُّ أمٍّ بـرةٍ   غَـنِيَ البَنُون بِهَـا عَن الآبَاءِ

انحدر الشريف الرضی من المحتد الأصيل، ينتهی من أب إلی الإمام موسی الكاظم(ع) ومن أمّ إلی الإمام الحسين بن علیّ(ع) وكان علوی النسبين ولذلک لقّبه بهاءالدولة بن بويه بالرضی ذا الحسبين وذا المنقبتين. (ابن أبی الحديد، ۱۹٦٥م: ۱۱/۱)

كان مولده ببغداد سـنه تسع وخمسين وثلاثمائة. (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱٥٥/۳) وكانت ولادتـه خلال فترة المطيع لله وحكم عزّ الدولة البويهی. (ابن الأثير، ۱۹٦٦م: ۱۰۳/٥) نظم السّـيد الشريف الرضی الشعر وعمره عشر سـنوات. (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱۳٦/۳) جاء محلّقاً فی سماء الشـعر محرزاً قصب السـبق وأَجاد فی جميع أغراض الشـعر العربی وهـذا يدلّ علی غزارة مادته. كان ينظم قصائده لِمنحة نفسـانية قلّما تؤثر بها العوامل الخارجية. كان أبوه جليل القدر عظيم المنزلة فی دولة بنی العباس ودولة بنی بويه وكان من الأجلاء وبهذا توفّرت للشـريف أسـباب النعمة وطلب العلم، فكان لابدَّ له من أن يتعلّـم أنواع المعـارف منذُ صغره، كمـا درس اللغة علی يد ابن جـنی والفقه علی يد شـيخ الإمامية وعالمهما الشـيخ المفيد. (ابن ابی الحديد، ۱۹٦٥م: ۱۳/۱-۱٤) وأحضر الشـريف الرضی إلی ابن السـيرافی النحوی وهو طفل لم يبلغ سنين ولقّنه النحو. (ابن خلكان، لاتا: ٤٥/٤) ولذلک تمكن الشريف من استيعاب العلوم العربية، وعلوم البلاغة، والأدب، والفقـه، والكلام، والتفسـير، والحديث بكاملها فی مدة وجيـزة، وينطلق إلی البحث، والتدريس، وقول الشعر وهو فی أخريات العشر الأول من عمره. يقول الثعالبی عنه: «ابتدأ يقول الشعر بعد أن جاوز عشر سنين بقليل.» (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱۳٦/۳)

جديرٌ بالذكر أن نشـير إلی الاغتراب كعنصر أساسـی لِلرثاء فی حياة الرضی «كان أبوه نقيب الأشـراف الطالبيين فصارت إليه النقابة وأبـوه حَیٌّ وتولی معها إمارة الحَجّ والمظالم؛ وهو أول طالبیٍّ جُعِل عليه السـواد.» (البسـتانی، ۱۹۸٦م: ۱۷۷/۳) لعلّ هذه الأمور فی حياة الرضی أدت إلی حسادة وغمامة الحساد وبالتالی أَدت إلی اغترابه، إلی

حَد يشكو هو نفسه من حياته ويقولُ (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ١٥٨/١):

وَمَالِيَ طولَ الدَّهرِ أَمشِي كَأَنَّنِي   لِفضلِيَ فِي هذا الزَّمانِ غَرِيبُ

ترتبط هذه الحسادة فى بعض الأحيان بأقربائه حتى لا يبقى أقرباؤُه بلا نصيب من هذه الحسادة، و الشريف الرضى فى بعض أشعاره يشير إلى هذا الحِقد والكراهية بينه وبين أخيه (المصدر نفسه: ٩٦/١):

وأَخٍ حُرِمتُ الوُدَّ مِنهُ   و بَينَنا نَسَبٌ قُرابُ

فى نهاية المطافِ «تُوُفِّيَ الشريف الرضى يوم الأَحد السادس من المحرم سنة ست وأربعمائة ودفن فى داره بمسجد الأنباريين إحدى ضواحى الكرخ "الكاظمية" اليوم. (عمر فروخ، ١٩٧٩م: ٥٩/٣) عندما مات الشريف الرضى رَثاهُ كثيرٌ من الشعراء، ولكنَّ أوّل شاعر رثاه هو أخوه السيد المرتضى الذى نظم مرثية الفراق بهذا المطلع (الشريف الرضى، ١٩٩٧م: ١٣/٢):

يا لَلرِجالِ لِفُجعَةٍ جَذَمت يَدِى   وَوَدِدتُ لَو ذَهَبَت على بِرأسِى

ورثاه تلميذه مهيار الديلمى بقصيدة يحفظها أكثر الأدباء (زكى مبارک، ١٩٣٨م: ٢٣١/٢؛ والشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ٢٤٩/١):

أَ قُرَيشُ لا لِفَمٍ أَرَاکَ ولا يدِ   فَتَوَاكلِى،غَاضَ النَدَى وخَلا النَّدِى

إِنَّ شعر الشريف الرضى يُعطينا صورة صادقة لسمات شخصيته من ناحيةٍ وسمات عصره من ناحية أخرى بحيث إنّ أشعاره تُعيننا على فهم كثير من أحداث عصره. يمتاز الشريف الرضى بشعره ونثره، و بمكانته فى علوم البلاغة حيث كشف عن مجازات القرآن الكريم والحديث الشريف.

يقول الباخرزى عن شعره: «كان شعره تغنيّاً بحبّه وآلامه ونشيداً من أناشيد الفخر والعزة.» (الباخرزى، ١٩٨٥م: ٢٩٣/١) هو شاعرٌ شيعىٌ مشبوب العاطفة يقول الشعر إرضاءً لنفسه وينبع شعره من ينابيع وجدانه ولم يتخذه وسيلةً للكسب. (عمر فروخ، ١٩٧٩م: ٥٩/٣) لم يقبل صلة من أحد ولا جائزة وردّ صلة أبيه. (ابن ابى الحديد، ١٩٦٥م: ١١/١) «لقد كان الناس فى عهد الشريف يتفقهون ليعيشوا، أمّا هو فكان يتفقه ليسود. كان الشعراء فى عهد الشريف ينظمون الشعر ليحظَوا بأعطيات الخلفاء، أما هو

فكان ينظم الشعر ليزلزل الرواسی من عروش الخلفاء.» (زكی مبارک، ١٩٣٨م: ٤٨/١) كما يقول حنا الفاخوری: «لم يقبل صلة من أحدٍ ولا جائزة وكان يُرشح نفسه للخلافة.» (حنا الفاخوری، ١٣٧٨ش: ٤٩٣)

الشریف الرضی شاعرٌ مقتدرٌ وفقيهٌ عالمٌ ولذلک لُقِّبَ بالشاعر الفقيه؛ لِأنَّه إلی جانب الاستدلالات العلمية والفقهية كان يستفيد من سلاح الشعر لبيان أغراضه ومقاصده ولذلک حُساده فی أيام عمره القصير لم يستطيعوا أن يمنعوا من ازدهاره العلمی والأدبی. إنَّ الشریف الرضی قد تأثر فی أشعاره بالمتنبی لا سيما فی شكاواه من الزَّمَن وكان يری ويعتقد أنَّ الزّمان سبب فشله فی الوصول إلی الخلافة ولذلک اُصيبَ بخيبَة أمله وهو فی هذا الصعيد شبيهٌ بأستاده المتنبی؛ لِأنَّ المتنبی كان يسعی فی تأليف دولة عربية كما أنَّ النزعة القومية العربية فی شعره مشهودةٌ، والشریف الرضی أيضاً كان يفكر بالخلافة ولكن كلاهما أصيبا بخيبة الأملِ. (شوقی ضيف، ٢٠٠٧م: ٣٧٢/٥)

هو شاعر الحكمة ولا يعمدها كما يقول الدكتور زكی مبارک: «فقد أستطيع أن أجزم بأنه فی هذه الناحية أشعر من اُستاده المتنبی؛ لِأنّ المتنبی كان يقصد إلی الحكمة قصداً ويتعمدها وهو متكلفٌ، أما الرضی فكانت الحكمة تسبق إلی خاطره من فيض السجية والطبع فيرسلها عفواً بلا تصنع ولا اعتساف.» (زكی مبارک، ١٩٣٨م: ٢٤/١) وحكمته مطبوعة بطابع نهج البلاغة والقرآن الكريم لأنّه كان مُعِدّ نهج البلاغة ومفسر القرآن الكريم.

قد خصّ الشریف الرضی قسماً آخر من ديوانه بالفخر وفخرياته قد جاءت فی أثناء قصائده أو بشكل قصائد مستقلة، فعلی أی حال «شعر الشریف الرضی فی أیّ نوعٍ كان تسوده روح الفخر وعزة النفس والشكوی من الزّمان والشيب، قلما تجد له قصيدة فی مدح كانت أو رثاء أو فی غيرها إلا رأيت روح الفخر تَرشَّح فيها.» (البستانی، ١٩٨٦م: ١٧٧/٣)

إنّ شعر الشریف الرضی كان سبباً فی انطفاء حرارة طموحه إلی المعالی ولم يتكئ عليه لغرض المدح أو الثناء، إنَّما انقاد إليه لضرورة الفارضة التی حملته إلی هذا الاتجاه نحو تحقيق طموحه وغاياته و«إلا فهو أحد علماء عصره قرأ عليه أجلاء الأَفاضل.» (ابن عنبه، لاتا: ٢٣٢)

يقول ابن سينا: «الشعر لا يتمّ إلا بمُقدمات مُخيلة ووزن ذی إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً فی النُفُوس.» (ابن سينا، ١٩٦٩م: ٢٠) يوجد فی شعر الشريف نماذج رائعة تؤيد كلام ابن سينا لاسّيما فی نظمه قصيدة سمّاها بـ «العَصماء» ومنها البيت التالی الذی نكتفی به دليلاً على ذلک (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ٢/٥٩٣):

يا ظَبيَةَ البَانِ تَرعَى فِی خَمَائِلهِ   لِيَهنَکِ اليَومَ أنَّ القَلبَ مَرعَاکِ

يقول زكی مبارک عن أبيات هذه القصيدة: «يرينا الشاعر فی هذه الأبيات أن الحلاوة فی عيون النساء أمتع من الحلاوة فی عيون الظباء والحق فی هذه القضية أنّ عيون الغزلان فی غاية من الروعة، ولكنها محرومة من صفة أساسية فی عيون الملاح، وهی الإفصاح؛ ذلک لِأنَّها تتمتع بصفة الإفصاح فعين الظبية تروعک، ولكنّها لا تحدّثُ، أما عين المرأة فتروعک وتُفضی إليک فی لحظة بألف حديث وحديث.» (زكی مبارک، ١٩٣٨م: ٢/١٣٩) ولعلّ الشريف قصد إلى ذلک حين قال: فكان الفضل للحاكی (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ٢/٥٩٣):

حَكَت لحِاظُکِ مَا فِی الرِّيمِ مِن مُلَحٍ   يومَ اللِقَاءِ فَكَانَ الفَضلُ لِلحَاكِی

التعريف بفن الرثاء لغة واصطلاحاً

١. الرثاء لغةً:

يقال رثى فلانٌ فلاناً يرثيه مرثيةً إذا بكاه بعد موته قال: فإن مدحه بعد موته قيل رثّاه يرثيه ترثيةً ورثيتُ الميّت رثيثاً ورثاءً ومرثاةً ومرثيةً ورثيته: مدحته بعد الموت وبكيتهُ ورثوت الميت أيضاً إذا بكيته وعدّدت محاسنه وكذلک إذا نظمت فيه شعراً ورثت المرأة جعلها ترثية ورثيته ترثاة رثايةً فيهما. (الزبيدی، ١٤٢٢ق: مادة رثا)

٢. الرثاء اصطلاحاً: هو تعداد خصال الميت والتفجع عليه بماكان يتصفه به من صفات كالكرم، والشجاعة، والعفة، والعدل، والعقل، وإظهار الحزن، واللوعة، والحسرة على فقدانه شعراً كان أم نثراً. يستعمل الرثاء بحتمية الموت كما يقول طرفة بن العبد فی فلسفته الشخصية المتناقضة التی تصطبغ بصبغة اليأس (الزوزنی، ٢٠٠٦م: ٩٠):

لَعمرُکَ إنَّ المَوتَ مَا أخطَأَ الفَتَى   لَكالطّوَلِ المُرخَى وثِنياهُ بِاليَدِ

الرثاء عند الشريف الرضی

من يلاحظ أشعار الرضی يری أنّه أمام شاعر كثير البكاء علی الراحلين، كثير التعزية لأقاربه وأصدقائه ممّن فقدوا أحبابهم. إنَّ الشريف الرضی كما جاء فی ترجمته كان كثير الصلة علی حسب مقتضی حياته بكبار الرجال ممّن يعاصرونه ومن الطبيعی أن يستمرّ هذه الصلة بعد موت هولاء الكبار ويتذكرهم ويرثيهم ويتألم لفقدهم لذلک كان الرثاء متنفساً لِآلامه، وأحزانه، ووفائه، وإلحاحه فی التحسّر علی فقدهم. قد لفتت كثرة مراثی الرضی، الّتی بلغت إحدی وثمانين قصيدة ومقطوعة، بحرارة عاطفتها نظرَ الأدباء والمؤرخين، قال الثعالبی: «وهو أشعر الطالبيين من مضی منهم ومن غبر علی كثرة شعوائهم المفلقين. ولو قلت أنّه أشعر قريش لم أبعد عن الصدق.» (أحمد حسن الزيات، لاتا: ۲۰۸) ثم قال بعد ذلک: «لست أدری فی شعراء العصر أحسن تصرفاً فی المراثی منه.» (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱۳۱/۳) «إنّ تفجع الرضی لم يكن محدود الإطار ضيق النطاق، ينحصر فی الأصدقاء والأقرباء المعروفين فحسُب، بل كان يتفجع ويبكی حتّی الّذين لم تربطه بهم صلة وثيقة أو علاقة ودّية صميمة.» (عزيز، ۱٤۰٦ق: ٤٤) وهنا نستطيع أن نقول «لعلّ أكبر عنصر متغير فی مراثی الرضی هو ملائمة لمقتضی الحال فإن كان الراحل فارساً أو كاتباً أو شيخاً نحوياً، أو أستاذاً فقيهاً أو متكلماً أو شاعراً، رجلاً كان أو امراة، حضرياً أو بدوياً، فإن رثاء الرضی يراعی ما يلائم شخصية الراحل من حدود وأوصاف ويزيد علی ذلک التزام شیء من الأسلوب قد يليق بالبدوی أكثر من الحضری (كما هو الحال فی مراثيه لصديقه البدوی ابن ليلی) وبالفارس أكثر من الكاتب، من هنا نری أن الرضی جدّ فی المعانی والأسلوب علی حد سواء.» (أبوعليوی، ۱۹۸٦م: ۵۸۲/۲) إنّ الشريف الرضی فی قصائده الرثائية لم يفرق بين الأفراد من حيث المنزلة السياسية والاجتماعية بل تزداد مراثی الرضی حرارة وحزنا عميقا علی قدر علاقته بالميت والتصاقه بموّدته وصداقته، كما نراه يرثی أبا إسحاق الصابی رغم الاختلاف الدينی بينهما، بأبلغ الرثاء ولم يأبه لنقد الناقدين؛ لأنّ الصابی من أصدقائه المخلصين وهو الّذی طالما أثار فی نفس الشريف الطماح نحو المجد والخلافة وجعله يرمی ببصره نحو آفاق سامية ولذلک رثاه الرضی لما توفی ببغداد عام ۳۸٤ق، كما رثی أباه بأسلوب

حزين ثائر، بقصيدته المشهورة التي أولها، قوله (الشريف الرضي، ۱۳۰۷ش: ۱/۲۹٤):

أَعَلِمتَ مَن حَمَلُوا على الأعوَادِ   أرَأيتَ كَيفَ خَبَـا ضِياءُ النَادِي

لم يكن الرثاء عند الشريف الرضي مقتصراً على الرجال المرموقين البارزين، بل كان يرثي حتى المغمورين من أصدقائه ممن لم يشغلوا مناصب هامة. كما نلاحظ رثاءه لصديقه البدوي أبي العوّام في سنة ۳۹۳ق بقصيدة، هذا مطلعها (الشريف الرضي، ۱۳۰۷ش: ۱/۱۸۲):

أُدارِي المُقلَتَينِ عَن ابنِ لَيلَى   ويأبَـى دَمعُهـا إلّا لجِاجَـا

إنّ ديوان الرضي مشحونٌ بقصائد الرثاء وكان الشاعر معروفا بالرثاء واشتهاره بالرثاء أكثر من كل أغراضه الشعرية بحيث نستطيع أن نقول إنّه شاعر الرثاء بلا منازع، يقول عنه ابن أبي الحديد في مقدمة نهج البلاغة: «وإن قصد في المراثي جاء سابقاً والشعراء منقطع أنفاسها على إثره.» (ابن أبي الحديد، ۱۹٦٥م: ۱/۱٥)

ولقد كان الرضي «في علاقاته الاجتماعية وفياً إلى أبعد الحدود وهذا ما يفسر إلحاحه الشديد في رثا أقاربه وأصدقائه، ولم يكن يقنع في رثاء من يحبّهم بقصيدة واحدة -كما جرى العرف بين الشعراء- ولكنه بكى الكثيرين منهم بحرارة وعاطفة جياشة بأكثر من قصيدة، كما فعل في رثاء ابن ليلى صديقه البدوي، والطائع العباسي، وأبي إسحاق الصّابي، والحمداني، وبهاء الدوله وغيرهم من أصدقائه.» (أبوعليوي، ۱۹۸٦م: ۲/٤۱٦)

لقد وجد الشريف الرضي في الرثاء متنفساً لِآلامه وأحزانه وإخفاقه في تحقيق طموحه في الحياة، يضاف إلى ذلك وفاؤه للذين يرثيهم حتى بعد موتهم وإلحاحه في الحسرة على فقدهم، كما يضاف إليه منهجه الجديد في رثائه للحسين بن علي (ع) الّذي كان يفتخر به وبأهل بيته ويذكر قبورهم ويتشوق إليها. هذه العوامل النفسية كلّها دفعت الرضي إلى الإجادة والإكثار في هذا الفن وامتزج بمأساة الموت، واستحقّ أن يسمّى: "النائحة الثكلى". (الصفدي، ۱۹۹۱م: ۳۷٤)

إنَّ مراثي الرضي -مثل مدائحه- متعددة الأغراض، فالمرثية تتألف من عدة فنون أبرزها: الوصف، والشكوى، والفخر، والحكمة، فضلاً عن الأبيات المفردة. ويلاحظ أنّ مراثي الشريف كلما كانت متعلقة بشخص شديد الصلة به، كأبيه وأمه، كلما زادت أبيات

الفخر فيها، والملاحظة البارزة أيضا أن الرضى يتفلسف فى مرثيته واعظاً ناصحاً، مفتتحاً بعض القصائد الرثائية بخواطر الموت وحتميته وعدم الجدوى من البكاء. (أبوعليوى، ١٩٨٦م: ٤٣٢/٢) والرثاء عنده ليس على نسق واحد، فهو يتفاوت بتفاوت الذين يرثيهم قرباً أو بعداً من نفسه كما يتفاوت عدد الأبيات. مثلا فى رثائه لوالدته كان يرثيها ثم يجيء بعد رثائها بالفخر، حيث إنّه فى سنة ٣٨٥ق رثى والدته فاطمة بنت الناصر بقصيدة مطلعها (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ١٨/١):

أبكيكِ لَو نَقَعَ الغَليلُ بُكَائِى   وَأَقُولُ لَو ذَهَبَ المَقالُ بِدَائِى

«فتقع فى ثمانية وستين بيتاً تتوزّع على النحو التالى: ٣١ رثاء، ٢١ وصف، ٩ شكوى، ٦ فخر، ١ ذم الزمان.» (أبوعليوى، ١٩٨٦م: ٤٣١/٢)

ثم يفتخر بوالدته وبآبائها ويعدّ فضائلهم الأخلاقية وأفعالهم البارزة وأنّهم كانوا قد بلغوا غاية المجد، والفضل، والشرف ولا يدانيهم أحدهم فى النعمة والجود (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ٢٠/١):

آباؤكِ الغُرُّ الذينَ تَفَجّرت   بِهِم ينابيعُ مِن النَّعَماءِ

يرثى الشاعر فى هذه القصيدة والدته أوّلاً ثم يفتخر بآبائها. وأما بالنسبة إلى الآخرين فالحال يختلف، فإذا كان المتوفى مثلاً من أصدقائه أو من الكبار فإنّه يرثيهم أولاً ثم يقوم بوصفهم، كما يرثى أبا طاهر إبراهيم بن ناصر الدولة الحمدانى فى سنة ٣٨٢ق بقصيدة مطلعها (المصدر نفسه: ٣٧٨/١):

أَلقِى السِّلاحَ رَبيعَةَ بنَ نِزارِ   أَودَى الرَّدَى بِقَريعِكَ المِغوَارِ

«فتتالف من تسعة وخمسين بيتاً تتوزّع على: ٣٣رثاء، ٢٢ وصف، ٣ شكوى، ١ مفرد.» (أبوعليوى، ١٩٨٦م: ٤٣٠/٢) فتكلم عن شجاعته فى ساحات القتال وقال إنّ ساحات القتال لا ترى بديله أبداً. ثمّ قام بوصفه بعد أبياته الرثائية وتكلم عن شجاعته وبطول باعه فى معارك الحرب (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ٣٧٩/١):

مِن مَعشَرٍ غُلبِ الرِّقابِ جَحَاجِح   غَلَبُوا على الأقدَارِ والأَخطَارِ

ونستطيع أن نقول إنّ مراثى الشريف الرضى فى أهل البيت (ع) وأسرته تبدأ أولاً بالرثاء ثم الفخر وأما قصائده الرثائية فى أصدقائه والكبار والعلماء والآخرين يكون

أولاً الرثاء ثم الوصف.

إنَّ الموت عند الرضى حقٌ وهو يعلم أنّ الطريق الوحيدة التى تُهوِّنُ على الإنسان فقد الأحبة هى أن يعلم الإنسان وبكل إيمان أن الأرواح والأجسام ليست غير أمانة وعارية عند الإنسان. (المصدر نفسه: ١/٢٩٢):

نَعُضُّ على المَوتِ الأَنامِلَ حَسرَةً   وَإِن كانَ لا يغنِي غِناءً ولايجدِي
وَهَل ينفَـعُ المَكلُومَ عَضُّ بَنانِهِ   وَلَومَاتَ مِن غَيظٍ على الأَسَدِ الوَردِ
عُوارٍ مِـنَ الدُّنيا يهَـوِّنُ فقدَهَا   تيَقُّنُنَـا أَنَّ العـوَارِى لِلـرَدِّ

وهو فى شعره الرثائى «لايتعمد الرثاء ككثير من الشعراء إلى العبرة بالدهر والماضى وطلب العزاء وذكر مناقب المرثى، وإنما يشعرک فى أول قصيدة بمصابه هو، وتلتحم المعانى التحاما، فأنت حقّا تستمع إلى النائحة الثكلى.» (محمد حلو، ١٩٨٦م: ٢/٢٣٢)

إنّ من أهم دواعى الحزن والمأساة عند الرضى هو استضراء الفساد الخلقى، والتفكک الاجتماعى، وانتشار الفتن بلحمة المجتمع «ولذا يعكس ببراعة تامة ما كان عليه المجتمع من الغدر، وعدم الالتزام بالعهود، والانحطاط، والدناءة، وما كانت تنطوى عليه ضمائرهم من أضغانٍ وسخائم.» (عزيز، ١٩٨٥م: ٤٤)

لأَى حَبيبٍ يحسُنُ الرَأىَ والوُدُّ   وَأَكثَرُ هذَا الناسِ لَيسَ لَهُ عَهدُ
أَرَى ذَمِّى الأَيامَ مَا لايضُرُّهَا   فَهَل دَافِعٌ عَنِّى نَوَائِبها الحَمدُ
مَا هَـذِهِ الدُّنيـا لَنَـا بِمُطِيعَةٍ   وَلَيسَ الخَلقُ مِن مُدارَاتِها بُدُّ

(الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ١/٢٥٨)

الجانب الآخر من رثاء الرضى هو إنّه يستخدم فى قصائده الرثائية، الحكمةَ، والوصفَ، والهجاءَ، والفخرَ فى رثائه ويكوّن قصيدة مزيجة من الفنون المختلفة، مثل الشريف الرضى فى هذا المجال مثل الصيدلى يحسن تركيب الدواء، فهو شخصٌ مسؤولٌ يركّب الدواء بالمقادير معينة ومحدّدة يؤخذ بعضها بالقطارة وبعضها بالميزان، وهو يعلم أنّ الدواء لو نقص منه جزء أو زيد عليه جزء لأصبح ضاراً أو غير مفيد.» (زكى مبارک، ١٩٣٨م: ١/٢١٢)

إنّ كتب التاريخ، والسّير، والأدب من عصر الرضى إلى العصر الحاضر متفقةٌ على

أنّه شیعی إمامی، من أسرة شیعیة إمامیة، ولاغبار علی معتقده إطلاقاً، ولکنَّ بعض المؤلفین رماه بالزیدیة والاعتزال لکی یبرّر طلبه للخلافة. (عبدالرزاق محی الدین، ۱۹۷۷م: ۷۵) یقول الدکتور زکی مبارک: «مثل الشریف بین أهل التشیع کمثل الجاحظ بین أهل الاعتزال، فالجاحظُ لایدرک مرامیه غیر الخواص، کذلک الشریف لایدرک مرامیه غیر الخواص.» (زکی مبارک، ۱۹۳۸م: ۲۱۲/۱) وله فی بکاء الإمام الحسین(ع) خمس قصائد طوال جمیلة «الأولی رائیة نظمها سنة ۹۸۷/۳۷۷ والثانیة لامیة قالها سنة ۹۹۷/۳۸۷، والثالثة هائیة نظمها سنة ۱۰۰۰/۳۹۱، و الرابعة دالیة قالها سنة ۱۰۰٤/۳۹۵، و الخامسة مقصورة لم یذکر لها تأریخ، و یقال: إنّها آخر ما قاله من الشعر، وإنّها ربّما کانت منحولة.» (أبوعلیوی، ۱۹۸٦م: ۴۲۱/۲) والتشکیک فی نسبتها یأتی: من أنّها لینة لا تشبه شعره. (عبدالفتاح الحلو، ۱٤۰٦ق: ۱۷۰/۱) إنّ الشریف فی أبیاته فی رثاء جده سید الشهداء (ع) یتخذ موقفاً سیاسیاً ویعرج علی بنی أمیة، مهدداً متوعداً بیوم عظیم، «فالمهدی المنتظر (ع)» موتور، شاهراً سیفه فی أقاصی الأرض. و أسلوب الرضی هنا رمزیة؛ إذ عبر عمن یخالف العلویین الخلافة بالأمویة، سواء کان بویهیا أم عباسیا (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۳۷۷/۱):

بَنِي أُمَيَةَ ما الأَسيافُ نائِمَةٌ   عَن شَاهِرٍ فِي أَقاصِي الأَرضِ مَوتُورِ

المعانی المطروحة فی قصائد الشریف الرضی الرثائیة

۱. الشکر: من المعانی الرثائیة المطروحة فی شعر الشریف الرضی إنّه کان یعادی، ویصادق، ویعی حقوق الأصدقاء کاملاً ویعاملهم أحسن معاملة، و یحفظ کرامة الصدیق فی حضوره وغیبته (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۵٦۱/۲):

أنا مَولَى العِدَى وَإِن   كُنتُ عَبدَ الأَصادِقِ

کما یلاحظ هذا الإیفاد والاحتفاظ فی حق صدیقه أبی إسحاق الصابی ویبقی الشریف یذکر صدیقه بأحقّ الذکر ولمّا مات الصابی رثّاه أکثر من مرة، مع ماکان بینهما مراتب من الاختلاف فی العقیدة؛ لأنّه لم یکن مسلماً وکان یدین بدین الصابئة (کحالة، ۱۳۷۲ش: ۱۲٤/۱؛ التونکی، ۱۳٤٤ق: ٤٦۷/٤) وکان کلما رثّاه نصّ علی قلمه وبلاغته (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۲۹٦/۱):

ثَكَلَتکَ أرضٌ لم تَلِد لَکَ ثانياً　　أَنَّى ومِثلُـک مُعـوزُ المِيـلادِ
مَن لِلبَلاغَةِ والفَصَاحَةِ إن هَمَى　　ذاکَ الغَمامُ وعَبَّ ذاکَ الوَادِي

وتســتمرّ هذه الرابطة ويدلّ على عمق هذه الرابطة بالمشــاعر النابضة وحين يمرّ بعد عشــر سنوات على قبر صديقه، ولا شک أنّه دارس فتثير فيه عهود الصداقة العواطف الّتي تفيض بداهة، و ما أحلى ماينشدُ (المصدر نفسه: ۵۷۱/۲):

لَولا يذَمُّ الرَكْـب عِندَکَ مَوقِفِي　　حَيِيـتُ قَـبرَکَ يا أبا إسـحَاقِ
کَيفَ اشتِياقُکَ مُذ نَأَيتَ إلى أَخ　　قَلَـقِ الضَميرِ إليکَ بِالأَشـوَاقِ
أَمضَـى وتَعطِفُنِي إليـکَ نَوَازِعٌ　　بِتَنَفُّـسٍ کَتَنَفُّـسِ العُشَـاقِ

ولا يفوتنا بأنّ اهتمام الرضى بمدح ابن جنّي ورثائه موصول الأواصر بحياته الأدبية فقد کان ابن جنى، أســتاذ الرضى شرح قصيدته الرائعة فى رثاء إبراهيم بن ناصرالدولة الحمدانى، وهذا مطلعها (المصدر نفسه: ۳۷۸/۱):

ألقِى السِّـلاحَ رَبيعَةَ بنَ نِزارِ　　أودَى الرَّدَى بِقَرِيعِکَ المِغوَارِ
وتَرَجَّلِي عَن کُلِّ أجرَدَ سَابِحٍ　　مِيلَ الرِّقَابِ نَوَاکِسَ الأبصَارِ

إنّ الشــريف الرضى قد مدح ابن جنى ورثّاه؛ لأنّه شــرح إحدى قصائده فى الرثاء وکذلــک فعل مع الصاحب بن عباد، فقد بلّغه أنّ شــيئاً من شــعره وقع إليه فأعجب به وأنفذ إلى بغداد لاستنساخ سائر شعره فلما بلّغه ذلک أخذ منه الطرب کل مأخذ، ومدح الصاحب بن عباد بقصيدة بارعة ولکنّه أخفاها منه خوفاً من طلب العطاء به (الشريف الرضى، ۱۳۰۷ش: ۲۲۵/۱):

بَيـنِي وبَينَـکَ حُرمَتَـانِ تَلاقَتَا　　نَثرِى الّذى بِکَ يقتَدِى وقَصِيدِى
إن أُهـدِ أَشـعَارِى إليـکَ فَإنَّهُ　　کَالسـردِ أُعَرِضُـهُ علـى دَاوُدِ

والرضى يقتدى به فى شــعره ونثره فبينهما صلات الأدب، فإذا أهدى إليه أشــعاره فکأنه يعرض السّرد على داود.

۲.الالتــزام بالتشــيع: يزخر ديوان الشــريف بقصائد الرثــاء وإلى جانب رثائه فى الأصدقــاء والأحباء، ظهرت قصائده الرثائية تفيض بالعواطف والمشــاعر الجياشــة، وقدّم قصائد رائعة فى رثاء الإمام الحسين (ع): تلک المراثى القليلة الّتى تجعل الشريف

الرضی تبرز بین معاصریه وشــعراء الشــیعة. وعندما ننظر إلی هــذه القصائد نری فیها طبیعة التفکر الشیعی (المصدر نفسه: ۱/ ۳۳):

کَربَلا لازِلــتَ کَرباً و بَلا   مَالَقِی عِندَکَ آلُ المُصطَفَی

کَم علی تُربِکَ لَمّا صُرِّعُوا   مِن دَمٍ سَالَ وَمِن دَمعٍ جَرَی

فالشریف الرضی شاعرٌ شــیعی ملتزمٌ مؤمنٌ بمذهب آل البیتِ (ع) ویعمل علی نشر فضائلهم ویتألم لآلامهم، ولکنّ ذلک لا یمنعه من احترام الآخرین وتجلیلهم وینشد عن "الغدیر" (المصدر نفسه: ۱/ ۳۳۰):

غَدَرَ السُــرُورُ بِنَا ووَفاؤُهُ یومَ الغَدِیر   یومَ أَطَافَ بِهِ الوَصِی وقَد تَلَقَّبَ بِالأَمِیر

وفی موضع آخر نجده یمدح الفاطمیین رغم أنه کان یعیشُ فی دولة العباسیین. (المصدر نفســه: ۱/ ۲۳۸) ولعله یکون صحیحــاً ما قیل «إنَّ اهتمامه بشــرح خصائص البلاغة القرآنیة والبلاغة النبویة هو دحضٌ للمفتریات الّتی وجّهت إلی التشیع والّتی ادّعت أنّ الشیعة لا یهتمون بالقرآن والحدیث.» (زکی مبارک، ۱۹۳۸م: ۱/ ۲۱۲) ومن هنا نفهم أنّ الشــریف الرضی کان معلماً عظیماً وکان من الساهرین علی رعایة الوحدة الاسلامیة. یقول الدکتور عبداللطیف عمران: «إنّ الشــریف الرضی موضوعی فی تشــیعه، بعیدٌ عن الفــتن والمیول الذاتیة، إنّه مســلمٌ فی الدرجة الأولی، یری فی الرســول(ع) أوّل عظماء المسلمین وأفضلهم ویری فی علیّ (ع) الرجل الثانی وهذه الموضوعیة لم تصرفه عن مدح أو رثــاء بعض خلفاء بنی العباس کمدح الخلیفــة الطائع ورثائه.» (عمران، لاتا: ۲۳۹) إنّ الشــریف الرضی فی سبیل تشیعه یهجو بنی أمیة ویقول: «إنّ الخلافة أصبحت بعیدة عن الشعب منعزلة عن الناس والمجتمع قد استولی علی منابرها الأمویون.» (نورالدین، ۱٤۱۱ق: ۱٤۰) کما نری هذا المعنی فی أشــعاره فی رثاء الإمام الحســین(ع) (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۱/ ۲۸۰):

إنَّ الخِلَافَــةَ أَصبَحَــت مَزوِیــةً   عَن شَــعبِهَا بِبَیاضِهَا وسَــوَادِهَا

طَمَّسَــت مَنابِرَهَا عُلُــوجُ أُمَیةٍ   تَــنزُوا ذِئابِهــمُ علــی أَعوَادِهَا

۳.تعــداد خصال الفقید وصفاتــه: رثّی الرضی عمر بن عبــد العزیز من ملوک بنی أمیة؛ لأنّه تفرّد بالصلاح، والعدل، وجمیل السیرة من أهل بیته، کما أثنی علی رفقه بأهل

البيت(ع) وأشار إلى منعه لتلك العادة الّتى درجت فى عهد الأمويين، وهى سبّ الإمام على بن أبى طالب(ع) على المنابر، بقوله (المصدر نفسه: ١/١٦٩):

يا ابنَ عَبدِالعَزيز لو بَكَتِ العَيــ ـــنُ فَــتَى مِن أُمَيــةٍ لَبَكيتُک
أَنتَ نَزَهتَنا عَنِ السَبِّ والقَذ فِ، فَلَو أَمكَنَ الجَزَاءُ جَزيتُک

رثى الرضى أبا على الحسن بن أحمد الفارسى النحوى وأشاد فيها بقوة الفارسى فى مقارعة الخصوم. وفى مرثيته لشـــرف الدولة البويهى المتوفى سنة ٣٧٩ق ذكر الشريف فى رثائه مجده عليه وعلى أبيه (المصدر نفسه: ٢/٨٤١):

أَعَادَ عِــزَّ أَبِي غَضّــاً وخَوَّلَهُ مَا شَاءَ مِن بَذلِ إعزَازٍ وإكرَام

وفى رثائــه لصديقه أبى منصور المرزبان الكاتب الشـــيرازى توقف الرضى عند أيام الصداقة وحنَّ إلى المجالس الأدبية الرائعة (المصدر نفسه: ١/١٢٤):

كَــم مَجلِــسٍ صَبَّحَتهُ أَلسُــنُنا تَفُــضُّ فِيــهِ لَطائِــمَ الأَدَبِ

وبموته غاض غدير الكلام، وهوى علم المجد وكان قرينه ونسيبه (المصدر نفسه: ١/١٢٤):

كُنتَ قَرِينِي ولَســـتَ مِن لِدَتي كُنتَ نَسِيبِي ولَستَ مِن نَسَبِي

وفى مراثيه الثلاثة لصديقه الكبير أبى إســحاق الصابى، شبّهه بالمرثية الأولى بالطود الشامخ، وبالضياء المنير (المصدر نفسه: ١/٢٩٤):

أَعَلِمتَ مَن حَمَلُوا على الأَعوَادِ أَرَأَيتَ كيفَ خَبَا ضِياءُ النَّادِي

وفى مرثيته لأمّه عدّد الرضى لنا صفاتها ومناقبها فهى: عفيفة زاهدة مؤمنة، اشترت رغد الجنان بعيشة خشناء، فهى أمّ بارّة، فضلها خالد ومعروفها لا يقدّر (المصدر نفسه: ١/١٩):

لَــو كَانَ مِثلُــک كُلُّ أُم بَــرَّةٍ غَــنِي البَنونُ بِهَا عَــنِ الآبَاءِ
كَيفَ السّــلوُّ وكُلُّ مَوقِعِ لَحظَةٍ أَثَــرٌ لِفَضلِک خَالِــدٌ بِإِزَائِي

إنّها نجيبة ولدت النجبــاء، وآثار أيديها البيضاء تظهر فى الضيق والأزمات ثم مدح آباءها وافتخر بهم. وفى مراثيه لوالده عدّد الرضى مناقبه، فقد مضى الموسوى نقى الثوب والعود، فقد أغمد المهنّد فى الثرى بعد أن ملأت فضائله البلاد (المصدر نفسه:٢/٧٣٩):

حَمَــلَ العَظَائِمَ والمَغَــارِمَ ناهِضاً ومَضَى على وَضَحِ الطَرِيقِ الأَقوَمِ

ثم مدح فضله وأعماله المجيدة وافتخر به فكان يرتجى فى الملمّات لِرأب الصّدع، فهو الطاهــر بن الطاهر يصل إلى جـــذم النبوّة، كما افتخر بآبائه ومكانتهم، وبلغ الفخر مداه

بقوله (المصدر نفسه: ٧٤١/٢):

لا تَحسَبنَّ جَدَثاً طَوَاهُ ضَرِيحُهُ   قَبراً، فَذَاکَ مَغارُ بَعضِ الأَنجُمِ

٤. التعزية والمواساة: «لجأ الرضی فی معظم مراثيه إلی تعزية ذوی الفقيد، وأقاربه، وأصدقائه، ومواساتهم، متسائلاً عن مصير القرون والعظماء. ففی تعزيته للخليفة الطائع عن ابنه أبی الفتح، دعاه إلی الصبر والسلوی؛ لأنَّ الابن يمکن أن نجیء بمثله، بينما الخسارة الحقيقية هی خسارة الآباء.» (أبوعليوی، ١٩٨٦م: ٤٤٧/٢) ويعتقد الشريف الرضی بأنّ العزاء الحسن يکون بحسن استخدام العقل (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ٦٦٣/٢):

إذا لم يکُن عَقلُ الفَتَی عَونَ صَبرهِ   فَلَيسَ إلی حُسنِ العَزاءِ سَبِيلُ

لعلَّ الشريف الرضی بهذا البيت يشير إلی تأثره بلامية السموأل بن عادياء المشهورة "إنّ الکرام قليلُ" وهو شاعرٌ يهودی عاش فی العصر الجاهلی. و فی مرثيته للصاحب بن عباد، تساءل الرضی فيها کيف طوی الموت الأمم الغابرة، والملوک، والسّادة من نِزار، ويمن، وبنی المنذر، والفرس. کذلک فی مرثيته لأستاذه ابن جنّی، فقد شکا من الفناء، ومضی مکثراً من تسائله «أينَ؟» مثل قوله (المصدر نفسه: ٥٦٣/٢):

فَأَينَ المُلُوکُ الأَقدَمُونَ تَسَانَدُوا   إلی جِذمِ أَحسَابِ کِرامِ المَعَارِقِ

هکذا ساقَ الرضیُّ الحکمةَ والموعظة وأورد الحججَ المنطقية ليدخل العزاء والسلوان إلی قلوب المفجوعين بموت أحبتهم وأعزّتهم.

٥. فداء الرّاحل وتحدّی الموت: کثيراً ما يتمنی الشريف الرضی دفع الموت فی مرثياته وفداء الرّاحل أو الرّاحلة بنفسه، أو بفتيانه المدجّجين والمجرّبين فی الحروب وساحات الوغی، فکأنّه يتصدی الموت بقسوته. و نری هذا المعنی فی رثاء صديقه أبی إسحاق الصابی ويکرر نفسه فی رثاء أمه، فتمنی لو کانت تفدی، إذن لفداها بالفتيان المدرّبين علی القتال، کما تمنّی أن يفديها بنفسه. وفی مرثيته لصديقه عبدالعزيز بن يوسف الحکّار افتتحها بقوله (المصدر نفسه: ٤٧٩/١):

لَوکَانَ يرتَدِعُ القَضَاءُ بِمُردِعٍ   أو ينثَنِي بِمُدَجَّجٍ ومُقَنَّعِ

فقد جاءَ بالمعنی الّذی استغلّه کثيراً من قبل، وهو تمنّية أن يفدی الرّاحل، إذن لدافع عنه بالفرسان المدجّجين بالسِّلاح.

٦. الموت وحتميته في شعر الشريف الرثائي: كفاكم قول الشريف بأنّ الموت لامحالة قادمٌ، وكلّنا سنموت؛ وليس هناك تفضّل مُثرٍعلى فقيرٍ، ولكلّ واحد منّا عند الموت كفنٌ واحدٌ، وبذلك لايظلم الموت أحداً:

ألا يا مَوتُ لم أرَ منكَ بُدّاً أَتَيتَ، وَمَا تَحيفُ ومَا تُحَابِي

«ترتبطُ أفكار الرضي عن الزمن مأســاويته ارتباطاً قوياً بأفكاره عن الموت، بل إنّ الشاعر المرهف الحساس والمبدع يرى في الموت السبب الأوّل لاغترابه الروحي يتحدث عن الموت.» (عزيز، ١٩٨٥م: ٣٥) الموت حتمي على كلّ نفس، فهو يغزو بجيشه كلّ يوم، ولا يرضى بالفداء، أو بالأسرى والسَّبايا (الشريف الرضي، ١٣٠٧ش: ٢/٩٧٣):

مُغِيرٌ لايفادَى بِالأَسَارَى وسَابٍ لا يُمُنُّ على السَّبايا

كثيراً ما يدعو الرضي إلى النّفور من الدنيا وتركها، وعدم التّعلق بأثوابها وزخرفها، فهو يراها امرأةً كثيرةَ الأزواج (المصدر نفسه: ١/١٨٦):

إنّي إذا حَلَــب البَخِيــلُ لُبَانَهَــا أُمسِــيتُ أَحلِبُهَــا دَمَ الأَودَاجِ
خَطَبَتنِي الدُّنيا فَقُلتُ لَهَا ارجِعِي إِنّي أَرَاكِ كَثِــيرَةَ الأَزوَاجِ

كما يبدأ مراثيه بخواطر فلسفية وحكمية حول حتمية الموت وقسوته، والشكوى من صروف الدَّهر، وعدم جدوى البكاء والعويل كما في مرثيته لعمر بن إسحاق بن المقتدر المتوفى سنة ٣٧٧ق (المصدر نفسه: ٢/٦٦١):

أَيرجِــعُ مَيتــاً رَنَّــةٌ وعَوِيلُ ويشفِي بِأَسرَابِ الدُّمُوعِ غَلِيلُ

حيث تحدّث بإطناب عن مصير الإنسان فالعمر قصير ولن ينال الفتى في العيش فوق عمره كما أنّ الفناء غاية الناس جميعاً. إنّ الشــريف الرضي نثر شــيئاً من فلسفته حول الموت وحتميته، وبطشه، وقسوته في رثائه لأبي طاهر إبراهيم بن ناصرالدولة الحمداني المتوفى سنة ٣٨٢ق كقوله (المصدر نفسه: ١/٢٨٣):

تَفُوزُ بِنَا المَنُونُ وتَســتَبِدُّ ويأخُذُهَا الزَمَانُ ولايرِدُّ

هكذا يبدو لنا الشريف الرضي في مراثيه حكيماً واعظاً أمام مأساة الموت.

٧. الدعاء بالاستســقاء لقبر المرثي: من ســنن العرب المألوفــة دعاؤهم لقبر الميت بالاستســقاء بعد أن يدفــن في القبر، منها قــول متمم بن النُوَيرة في رثــاء أخيه مالك (البستاني، ١٩٨٦م: ٢/٦٥):

سَقَى اللهُ أرضاً حَلَّها قَبرُ مَالِکٍ　　رِهَامَ الغَوادِی المُزجَیات، فأَمرَعَا

یقول: سقی الله تربة مالک بدیم السّحب الغوادی فتخصب تربته. فی هذا المجال تأثر الرضی بتقالید القصیدة الجاهلیة ودعا بسقیا لقبر المیت علی طریقة الجاهلیین فی مراثیهم فکان تقلیدیاً فی هذه الناحیة وسار علی منوالهم، کمایقول فی قصیدة یعزی أخاه عن ابنة له توفیت، منها (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۱۲۷/۱):

أَرَابَ مـن یومکَ مَـا أَرَابا　　لازلتُ أَستَسقِی لَکَ السَّحَابَا

کُلّ أَغَـرٍّ یـدِقُ الذِّهَابَـا　　مُجَـرِّراً علـی الـرُّبَی أهدَابَا

یوم وفاتک ألقی ریباً عظیماً فی قلوبنا وأنا لا أَزالُ أدعو وأتمنی من السُّحُب الممطرة أَن تَسقِی ترابک، ثم شبّه الشریف الرضی هذه السُّحُب الممتلئة بالماء، بالنساء الحبلیات اللاتی یجررن أَهدَاب ملابسهن علی الأرض لشدة امتلائها بماء المطر.

۸. الشکوی من الزمان: «إنّ الشریف الرضی یری الدّنیا بعین الرجل المثقف، المثقف الشـریف، لا المثقف الصعلوک.» (زکی مبـارک، ۱۹۳۸م: ۴۹/۱) ولذلک نراه یبین أنّ الدّهر والزمان لیسا ملامین علی موت الإنسـان، بل مکلفّان من جانب ربّهما القدیر والجلیل لأداء واجبهما وهو الموت (المصدر نفسه: ۱۲۵/۱):

لا لَـومَ لِلدَّهـرِ و لا عِتَابَا　　تَغَـابَ إنَّ الجَلدَ مَن تَغابَی

صَبراًعلی الضَّراءِواحتِسَابا　　أَصبَرُنـا أَعظَمُنـا ثَوابـا

ویتحدثُ عن الصبر والتغافل عبر هذه الفاجعة ویرینا انصباب الدموع وغلیان الغم فی القلـوب لأجل الفقید والمیت؛ وحال کون الدّهر یقوم بعمله ولا یرجع المرثّی بالبکاء والعویل. کما یقول فی موضع آخر فی القصیدة (المصدر نفسه: ۱۲۷/۱):

وإن لَبِسـتَ للبِلَی جِلبَابَا　　أری البکاءَ سَـفَهاً وعَابا

لاتَجعَلَنـه دَیدَنـاً ودَابَـا　　وافَـقَ مِنّـا أجَـلٌ کِتابَا

«لم یقتصـر الرضی فی بثّ شـکواه وذم زمانـه علی القصائد المسـتقلّة، بل ظهرت الشکوی فی قصائد ذات أغراض متنوعة، فکثیراً ما یذُمُّ زمانه ویتحدّثُ عن قلّة الحظّ وعن خیبة الآمال ویغتنم فرصة مدح سـلطانٍ أو خلیفة أو رثاء میتٍ من أسـرته لِیشیر إلـی أنّه لم یعط مـا هو أهلٌ له وأنَّ الأیـام قد ظلمته وأحداث الدّهـر وقفت فی وجه طموحاته.» (عمران، لاتا: ۲۰۷)

إنّ من عادات الدّهر في مخيلة الرضي الغارةُ والشَنُّ حين يترصد الإنسان لِيغيرَ عليه ويجذبه في فرصة ملائمة ومناسبة من حيث لا يفهم، مشيراً إلى هذا المضمون في شعره (الشريف الرضي، ۱۳۰۷ش: ۱/۱۲۸):

وَقَد شَنَّ فِيهَا حَادِثُ المَوتِ غَارَةً   ثَنَتنا ولَمَ تُطلِع إلَينا كَتائِبَا

يتحدثُ الشريف الرضي في كل موضع من أشعاره عن صفة ملائمة للدّهر على حسب مقتضى الحال والمقام، كما يتصف الدّهر بصفات مختلفة تارةً كـ"الدَّهر الغَلّاب" (المصدر نفسه: ۱/۱۲۵):

أَمضَى الزَّمانُ حُكمَهُ غَلّابَا   أَصَابَنا وطَالَ مَا أَصَابَا

يشبّه الشريف الرضي في هذا المجال الدّهر الغلاب بالحاكم الّذي يجري ويمضي حكم الموت فينا ويصيبنا بالفاجعة وما يكون أطول هذه الفاجعة بالنسبة إلينا. وتارةً يسمّيه "الدَّهر الغَالِب" ويقول عندمايفاجئنا ويهجم علينا الموت لايدفعه البوّابون والحُجاب (المصدر نفسه: ۱/۱۱۱):

كَذَا يهجُمُ القَدرُ الغَالِبُ   وَلَايمنَعُ البَابُ والحَاجِبُ

وفي موضع آخر يصفه بـ"الدّهر الخَؤُون" من خلال ديوانه (المصدر نفسه: ۱/۱۱۸):

لُزِنَا مِن الدَّهرِ الخَؤُونِ بِصَدَم   يحَطِّمُ أَشلاءَ القَرِينِ المُجَاذِبِ

إنَّ هذه الصفات كلّها تظهر سمة من سمات الدّهر لشكواه وانزجاره منه، ليشكوا ممّا في باطنه من أحداث الزّمان وموج الهموم. إنَّ الدّهر عند الرضي من المعنويات المجردّة، والرضي يجسّمه إنساناً في عالم الواقع ويصفه بصفة الخؤون. لقد جاء الرضي بهذا الوصف ليؤكد على تصويره في ذهن المتلقي، ثمّ يصوّر له قدرة الكفاح على رقيبه، ولايبقي قريناً إلا يحطّم أعضاءه وجوارحه في هذا الكفاح.

النتيجة

- لقد اتّضح أنّ الشريف الرضي كان شاعراً مجيداً مكثراً بارعاً فقيهاً مبدعاً تميز شعره بجودة الألفاظ، وحسن الصياغة والديباجة، والخُلُوّ من عيوب التعبير أو ساقطات اللغة، متفوقاً بذلك على معاصريه أمثال المتنبي وغيره. وقد أجاد في كل قصائده خاصةً رثائياته في الإمام الحسين بن علي(ع)؛ وقد حذا حذوه فيها كثير من الشعراء لاسيّما

شعراء الشيعة الذين يتفجعون على مقتل الإمام الحسين(ع)، حيث كانوا يحفظون أشعاره وينشدونها.

- إنّ مراثيه تنقسم بشكل عام إلى قسمين: رثاء أسرته وأهل بيته، ورثاء الأصدقاء، والملوك، والأعيان. وهو فى رثائه لأسرته وأهل بيته، يبتدأ برثاء أبيه، وأمه، وأهل البيت(ع) ثم يتطرق إلى الفخر بهم؛ أمّا فى قصائده الرثائية للأصدقاء، والملوك، والأعيان أوّلاً يرثيهم ثم يقوم بوصفهم.

- عندما ننظر إلى أشعار الشريف الرضى من الناحية الفخرية والرثائية نراها تفوح منها الرائحة السياسة غالباً، وأنّ أشعاره لم تكن للتكسب بل وسيلة إلى أغراضه السياسية لاسيما فى مرثياته عندما كان يعبّر عمن يخالف العلويين بالأموية ويتخذ موقفاً سياسياً إزاء هذه القضية ويغير على بنى أمية بأسلوبٍ رمزى، ويدعوهم غاصبى الخلافة.

- إنّ الرضى هو شاعر الرثاء الذى وجد فى الرثاء طريقاً أفضل للوصول إلى هدفه، وقد أعانته على ذلك عبقريته الفذّة، وما أصابه من الآلام والمصائب بسبب فقدان أعزائه وأصدقائه، ورثاؤه يحتوى على فنون أخرى من الفخر، والوصف، وغيره بحيث يمكن القول إنه بقصائده الرثائية ينظم أشعاراً كاملة.

- إنّ رثاء الرضى ليس على نسق واحد، فهو يتفاوت بتفاوت الذين يرثيهم قرباً أو بعداً من نفسه، كما أنّ أساليبه فى الرثاء كانت كذلک. لعلّ أكبر عنصر متغير فى مراثيه هو ملاءمة المرثية لمقتضى الحال أى إنّه يراعى ما يلائم شخصية المرثى من أوصاف وحدود، سواء كان الراحل فارساً أو كاتباً أو شيخاً نحوياً، رجلاً كان أو امرأةً، حضرياً أو بدوياً.

- لم يكن الرضى يلتمس الشهرة من رثاء الرجال المرموقين البارزين، بل كان يرثى حتى المغمورين من أصدقائه ممّن لم يشغلوا مناصب هامة. وتتجلّى الشجاعة فى رثائه لأشخاص غضبت عليهم السياسة وانقلب الناس ضدهم، بينما بقى الرضى على وفائه وإخلاصه لهم كرثائه للطائع لله الخليفة المخلوع، ولأبى بكر بن شاهويه زعيم القرامطة فى بغداد. ولهذا الحزن الذى شغل الرضى فى حياته، وللرّقة الحزينة التى تتغلغل وتنساب فى قصائده سمّاه الأدباء "نائحة الثكلى".

المصادر والمراجع

ابن أبي الحديد. (۱۹٦٥م). شـــرح نهج البلاغة. تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم. الجزء الأوّل. ط۳. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

ابن الأثير. (۱۹٦٦م). الكامل في التاريخ. الجزء الخامس. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.

ابن الجوزي. (۱۹۳۹م). المنتظم. الجزء السابع. ط۱. حيدرآباد: مطبعة دائرة المعارف العثمانية.

ابن خلـكان. (لاتا). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق: الدكتور إحســان عباس. الجزء الرابع. بيروت: دار صادر.

ابن سينا، ابوعلى حسين بن عبدالله. (۱۹٦۹م). المجموع أو الحكمة العروضية. تحقيق: محمد سليم سالم. لامك: لانا.

ابن عنبه، أحمد بن علي بن الحسين الحسني. (لاتا). عمدة الطالب. بيروت: دار مكتبة الحياة.

أبو عليوي، حسن محمود. (۱۹۸٦م). الشريف الرضي. لبنان: مؤسسة الوفاء.

الباخرزي، أبو الحسن. (۱۹۸٥م). دمية القصر. الجزء الأوّل. الكويت: دار العروبة للنشر والتوزيع.

البستاني، فؤاد أفرام. (۱۹۸٦م). المجاني الحديثة. الجزء الأول. ط۳. بيروت: دار المشرق.

التونكي، الشيخ محمود حسن. (۱۳٤٤ق). معجم المصنفين. الجزء الرابع. لامك: لانا.

الثعالبي. (۱۹۸۳م). يتيمة الدّهر في محاســن أهل العصر. تحقيق: الدكتور مفيد محمد قميحة. الجزء الأوّل. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

الحوفي، أحمد محمّد. (۱۹۷۹م). أدب السياسة في العصر الأموي. مصر: دار نهضة لطبع ونشر.

الديلمي، مهيار. (لاتا). ديوان. المجلّد الأوّل. ط۱. لامك: لانا.

الرافعي، مصطفى صادق. (۱۹۷٤م). تاريخ آداب العرب. الجزء الثالث. بيروت: دار الكتاب العربي.

الزبيدي. (۱٤۲۲ق). تــاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: عبد الكريم الغرباوي. الكويت: مؤسسة الكويت للتقدّم العلمية.

الزوزني، الحســن بن أحمد. (۲۰۰٦م). شرح المعلقات السبع. تحقيق: محمّد الفاضلي. ط۱. طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

الزيات، أحمد حسن. (لاتا). تاريخ الأدب العربي. بيروت: دارالمعرفة.

الشريف الرضي، أبوالحسن محمد بن الحسين بن موسى. (۱۳۰۷ق). ديوان. مع دراسة وضيافة بقلم الشيخ عبدالحسين الحلي. بيروت: المطبعة الأدبية.

الشــريف الرضي، أبوالحســن محمد بن الحســين بن موســى. (۱۹۷٦م). ديوان. صنعة أبي حكيم الخبري. تحقيق: عبدالفتاح الحلو. الجزء الأوّل. ط۱. باريس: دار الطليعة.

الشــريف المرتضى، أبوالقاسم علي بن حســين بن موسى (۱۹۹۷م). ديوان. شرحه محمد التونجي. الجزء الثاني. بيروت: دار الجيل.

الصفــدى، صلاح الدين خليل بن أيبک. (١٩٩١م). الــوافى بالوفيات. المجلد الثانى. بيروت: دار الكتب العلمية.

ضيف، شوقى. (٢٠٠٧م). تاريخ الأدب العربى. عصر الدول والإمارات. الجزء الخامس. القاهرة: دار المعارف.

عزيز، جاسم. (١٤٠٦ق). الاغتراب فى حياة وشعر الشريف الرضى. بيروت: دار الأندلس.

عمران، عبداللطيف. (لاتا). شعر الشريف الرضى ومنطلقاته الفكرية. دمشق: دار الينابيع.

الفاخورى، حنا. (١٣٧٨ق). تاريخ الأدب العربى. ترجمة: عبد المحمد آيتى. ط ٤. طهران: طوس.

فروخ، عمر، (١٩٧٩م). تاريخ الأدب العربى. الجزء الثالث. ط ٧. بيروت: دار العلم للملايين.

كحالة، عمررضا. (١٣٧٦ق). معجم المؤلفين. الجزء الأوّل. لامک: لانا.

مبارک، زکی. (١٩٣٨م). عبقرية الشريف الرضى. بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر.

متز، آدم. (لاتا). الحضارة الاســلامية فى القرن الرابع الهجرى. ترجمة: محمد عبد الهادى أبوريدة. الجزء الأوّل. ط ٣. لامک: لانا.

المتنبى، أبوطيب. (٢٠٠٩م). ديوان. راجعه وفهرســه: د. يوســف الشيخ محمد بقاعى. بيروت: دار الكتاب العرب.

محمد حلو، عبد الفتاح. (١٩٨٦م). الشريف الرضى حياته ودراسة شعره. القسم الثانى. لامک: لانا.

محى الدين، عبدالرزاق. (١٩٧٧م). أدب المرتضى من سيرته وآثاره. ط ١. بغداد: مطبعة المعارف.

نورالدين، حسن جعفر. (١٤١١ق). الشريف الرضى حياته وشعره. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٣٢ ـ ١١٣

الفصول والغايات، الرموز والدلالات

علی گنجیان خناری*
زهره قربانی**

الملخص

"الفصـول والغايات فی تمجيـد الله والمواعظ" من أهم آثار أبی العلاء النثرية والأدبية الـذی لم يصل إلينا منه إلا القليل. يدرس هذا المقال الأرجاع والغايات والتفاسـير الواردة فی هذا الكتاب من ناحية الشـكل مبيّنا المعنى المراد من هذه العناوين بإيراد بعـض المضامين وتحليلها وبيان معيار أبی العلاء فی التفاسـير والغايات غير المعنونة بالرجع.

إن الأرجاع والغايات والتفاسـير الموجودة فی الكتاب تبلغ حجما كبيرا غير أن كل رجع يتضمن موضوعا جديدا مما يدلّ على سعة أفكار المعری وعمقها ثم إن المشابهة الشكلية بين هذا الكتاب والقرآن على زعم البعض جعلت الحسّاد يوغرون الصدور ضـده فطعنوا فی كتابه بمعارضة القرآن. وعلى الرغم مـن أنّ المعرّی بذكائه وعرفانه بعلوم العرب وأدبه من الطبيعی أن يخلق أثرا بهذه الميزة إلا أن كيفية تحليل المضامين والاسـتفادة من شـتى العلوم من الصرف والنحو والعروض والفقـه و... لبيان تلك المضامين أسـلوب لم يسبقه إليه أحد. وكأنّ هذا الكتاب شاهد لما قاله المعری فی بيته المعروف: وإنّی وإن كنت الأخيرَ زمانُه / لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ.

الكلمات الدليلية: الفصول والغايات، الأرجاع، الرموز، المضامين.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران.
**. طالبة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران. Pajuhesh1392@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٢٨

المقدمة

أبوالعلاء المعرّى هو نابغة الأدب العربى الذى طالع الآداب العربية. فبنظرته النافذة وتفكره العميق ترک عددا كبيرا من الآثار الشعرية والنثرية منها "الفصول والغايات" وهو كتاب أدبى من أهم كتب المعرى النثرية. والذى التزم فيه أبوالعلاء ما لا يلزم. فتأليف الكتاب على حروف المعجم من غير ضرورة شىء فرضه على نفسه. يزخر الكتاب بشتى العلوم التى عرفها المعرّى فوصفها أبلغ توصيف. إنّ ما لا ريب فيه أنّه ترک بصمات واضحة على كثير من الكتّاب العرب إن لم نقل على جميعهم. وعليه المعوّل وإليه ميل جماعة النقّاد والباحثين.

وتكفى هذه الأهمية لنا أن ندرسه للوصول إلى بعض ما قصده المعرّى. وذلک يرجع إلى أنّ نصّ المعرى لاسيّما فى كتابه هذا، بحاجة إلى تكرار القراءات. وتعود أهمية هذا المقال إلا أنّه جديد لم تتطرق إليه المقالات والكتب التى عالجت المعرّى وآثاره.

فدرسته المقالات لكنّه يفتقر إلى دراسة إحصائية فى الشكل والمضمون. أمّا الأسئلة التى دفعت إلى اختيار الموضوع فهى:

- كيف يشرح المعرّى المفردات وما هو معياره في ذلک؟
- ما هى المضامين الواردة فى "الفصول والغايات"؟
- كيف يحلّل المعرّى المضامين التى أوردها فى كلّ رجع؟
- كيف هو كتاب "الفصول والغايات" شكلا؟

والفرضيات هى:

- يبدو أنّه قام بشرح المفردات التى يصعب فهما على طلّابه مستعينا بالأمثال الشعرية والقرآنية.
- يتّضح من عنوان الكتاب أنّه عبارات توحى بتسبيح الله وتمجيده.
- يستعين بجميع العلوم والأمثال البسيطة فى إيراد كل موضوع.
- تملا الكتابَ الأرجاع وفى نهاية كلّ رجع غاية ثمّ يليها التفاسير.

فهذا المقال يقوم أوّلا بتعريف بالكتاب ثمّ يوضّح العناوين التى وردت فيه مبيّنا معايير أبى العلاء فى الغايات غير المعنونة بالرجع والتفاسير وفى الأخير يأتى بنماذج

من المضامين الواردة في الكتاب موضحا كيفية معالجتها.

نبذة من كلام القدماء

قبل الدخول في صلب البحث لابد من إيراد نبذة من كلام المتقدمين عن "الفصول والغايات". ينقسم المحققون والعلماء الذين تعرّفوا على الكتاب، إلى ثلاثة أقسام: منهم من قاموا بتوصيف الكتاب من غير أن يحكموا عليه. نحو ياقوت الحمويالذى يقول: «المراد بـ"الغايات" القوافي، لأن القافية غاية البيت، أي منتهاه، وهو كتاب موضوع على حروف المعجم، ما خلا الألف، لأن فواصله مبنية على أن يكون ما قبل الحرف المعتمد فيها ألفاً، ومن المحال أن يجمع بين ألفين، ولكن تجئ الهمزة وقبلها ألف، مثل العطاء والكساء، وكذلك الشراب والسراب في الباء، ثم على هذا الترتيب، ولم يعتمد فيه أن تكون الحروف التي يبنى عليها مستوية الإعراب، بل تجئ مختلفة وفي الكتاب قواف تجئ على نسق واحد، وليست المطلقة بالغايات، ومجيئها على حرف واحد، مثل أن يقال: عمامها، وغلامها، وغمامها، وأمرا، وتمرا، وما أشبه، وفيه فنون كثيرة من هذا النوع. وقيل إنه بدأ بهذا الكتاب قبل رحلته إلى بغداد، وأتمه بعد عوده إلى معرة النعمان، وهو سبعة أجزاء، وفي نسخة، مقداره مائة كراسة.» (ياقوت الحموى، ١٩٩٣م: ١٥٦) فهو يصف الكتاب من غير تعليق عليه برأيه. ومنهم من أدلوا بآرائهم عن الكتاب وأساؤوا الظنّ بالمعرّى وطعنوا فى كتابه بالمعارضة للقرآن. نحو الذهبي، حاجى خليفة وابن الجوزى. ونكتفى بكلام ابن الجوزى القائل: «وقد رأيت لأبي العلاء المعرّى كتابا سمّاه "الفصول والغايات" في معارضة السور والأيات، على حروف المعجم في آخر كلماته وهو في غاية الركاكة والبرودة، فسبحان من أعمى بصره وبصيرته.» (الكيالى، ١٩٤٥م: ١٤) والقسم الأخير منهم من يذودون عن المعرّى ودافعوا عنه. فمن هؤلاء ابن العديم الذى يقول: «وهو الكتاب الذى افترى عليه بسببه وقيل إنّه عارض به السور والآيات تعدّيا عليه وظلما، وإفكا به أقدموا عليه وإثما. فإنّ الكتاب ليس من باب المعارضة في شيء. ومقداره مائة كراسة.» (مصدرنفسه: ٩٩) ويقول طه حسين: «كان أبوالعلاء أذكى قلبا وأرجح عقلا وأنفذ بصيرة وأشدّ تواضعا وأحسن علما بطاقته من أن يحاول هذه

المعارضــة أويقصد إليها. ولكنّه كان كغيره من أدباء المســلمين معجبا بالقرآن مكبرا له مقدرا لروعته الفنية فليس من شکّ في أنّه كان يتمثل أو يستحضر بعض أساليب القرآن حــين كان يفكّر في كثير من "الفصول والغايات".» (طه حســين، ١٩٩٤م: ٢٤) فهما لا يتركان الفرصة دون أن يبرّآنه ممّا اتّهم به.

تعريف بالكتاب

يبتدئ كتاب "الفصول والغايات" الذى ســقطت بداياته في النسخة الموجودة حاليا بعبارة «ســبيل الســفر، و الهاجمة على نقيع الجفر.» (المعــرى، ١٩٣٨م: ١١) وقد نصب الشــارح كلمة الهاجمة و لا يُدرَى الســبب في ذلک. وقد يكون مردّ ذلک أنّه قدّر فعلا على سبيل المثال "خذ".

لا يُعلَم ما سقط من هذا الكتاب في بدايته غير أنّ القارئ يستطيع أن يدرک ما سقط من نهاياته إذ إنّ الكتاب مقسّــم على فصول تتضمّن غايات وأرجاعا. يتخلّلها عنوان "تفسير"حيث يقوم المعرّى بشرح الكلمات الصعبة على القارئ.

والفصول هذه موزعة على حروف المعجم يتضمن الكتاب سبعة منها من "الألف إلى الخاء" أمّا بقية الأحرف فقد سقطت من الكتاب وبذلک يستطيع القارئ أن يتخيّل حجم الكتاب في صورته الأصلية و النسخة التي تمّ اعتمادها هي من الخزانة التيمورية وقام بتحقيقها محمود حســن الزناتي ونشرت عام ١٩٣٨م. وهي لم تزل النسخة التي يعتمدها الباحثون حيث لم يكتب حتّى الآن شــرح على الكتاب. و قد ورد في نهاية الطبعة هذه «تم الجزء الأول من الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ بصنعة أبي العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان التنوخي وإملائه و الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد النبي و على آله الطاهرين.» (المصدر نفســه: ٥٦٤) ممّا يعني أنّ الحروف الســبعة كانت تشكّل الجزء الأول من الكتاب فلابد أن تكون هناک أجزاء لا تقلّ عن ثلاثة وقد لعبت أيدى الدهر بها وضاعت ضمن ما ضاع من آثار هذا الأديب الكبير.

يبدأ الفصل الأول كما ذُكر آنفا بهذه العبارة «سبيل السفر و الهاجمة على نقيع الجفر...» وتــأتي في نهاية الفقرة المكوّنة من ثلاثة أســطر كلمة "غاية" وهذا مــا يذكره المعرّى بعد

ذلک فی نهایة کلّ رجع و کلمة الرجع هذه دلالة علی العودة إلی ما بدأ به المعرّی الفصلَ. والرجـــوع من موضوع إلی موضوع آخر. وبین کلّ رجع ورجع آخر تأتی کلمة "تفســـیر" ثمّ یورد المعرّی الکلمات الصعبة التی تکثرأوتقلّ حســـب الحاجة. یتضمن الفصل الأول الذی تنتهی غایاته بحرف "ألف" ثلاثین رجعا وأربعا وأربعین غایة وثلاثین تفسیرا. عسی أن یتمکّن الباحثون من استخراج بعض الدقائق من خلالها حیث إنّنا نعتقد جازمین بأنّ المعـــری کان من الـــذکاء والدقة بحیث إنّه ضمّن هذه العبارات مفاهیم یمکن ربطها بعضها ببعـــض. أمّا الفصل الثانی فهو معنون فی الکتـــاب: بعنوان "فصل غایاته باء" یتضمن هذا الفصل سبعا وسبعین رجعا ومائة وسبعا وثلاثین غایة وثمانیة وسبعین تفسیرا.

والفصـــل الثالـــث وهو تحت عنوان "فصـــل غایاته تاء" الذی مـــا وضعه المعرّی بل من عند الشـــارح یتضمن مائة وثلاثة أرجاع ومائة وخمســـا وثلاثین غایة ومائة تفسیر وتفســـیرین. کما أنّ الفصل الرابع المعنون ب"فصل غایاته ثاء" یتضمن واحدا وخمسین رجعا وخمســـا وخمسین غایة وخمسین تفسیرا وتفســـیرین. والفصل الخامس وهو تحت عنوان "فصل غایاته جیم" یتضمن واحدا وسبعین رجعا وواحدة وسبعین غایة وسبعین تفســـیرا وتفسیرین. أما الفصل الســـادس فهو تحت عنوان "فصل غایاته حاء" یتضمن واحدا وأربعین رجعا وأربعین غایة وغایتین وأربعین تفســـیرا وتفسیرین. کما أن الفصل الســـابع وهو الأخیر المعنون بـ"فصل غایاته خاء" یتضمن سبعة وعشرین رجعا وثمانی وعشرین غایة وثمانیة وعشرین تفسیرا.

جدول بعدد الغایات والأرجاع و التفاسیر و... .

الفصول	الأرجاع	الغایات	التفاسیر	الغایات غیر المعنونة بالأرجاع	الأرجاع غیر المعنونة بالغایات	الأرجاع غیر المعنونة بالتفاسیر
الف	۳۰	۴۴	۳۰	۱۶	۲	۱
باء	۷۷	۱۳۷	۷۸	۶۰	۰	۰
تاء	۱۰۳	۱۳۵	۱۰۲	۳۲	۰	۲
ثاء	۵۱	۵۵	۵۲	۴	۰	۰
جیم	۷۱	۷۱	۷۲	۱	۱	۰
حاء	۴۱	۴۲	۴۲	۱	۰	۰
خاء	۲۷	۲۸	۲۸	۱	۰	۰
المجموع	۴۰۰	۵۱۲	۴۰۴	۱۱۵	۳	۳

وممّا سبق يتضح للباحث أنّ المعرّی کان صاحب ذهن وقّاد عماده النظام والدقة حيث إنّه کان يرتب ما يقوله ضمن مجموعات وهذه المجموعات هی عادة لدى المعرّی مؤسسة على أساس حروف المعجم كما فعل ذلک فی ديوانه «لزوم ما لا يلزم» فإنّه بالإضافة إلى اعتماده صنعة «لزوم ما لا يلزم» فی أحد عشر ألف بيت أدرج الأبيات كلّها ضمن مجموعات تنظمهاالحروف. وفی کتاب «الفصول والغايات» نلاحظ اتباع هذا الأسلوب لدى المعرّی الذی ينمّ كما سبق ذكره عن اهتمامه بالنظام الذی ينتظم أثره.

الغايات غير المعنونة بالأرجاع

من تصفح کتاب "الفصول و الغايات" وجد أنّ بعض الغايات غيرمعنون بعنوان "الرجع" ويبدو أنّ مرد ذلک إلی:

۱- أنّ الغاية الثانية قد تكون نتيجة الغاية الأولى. على سبيل المثال: «رجع: العمل وإن قلّ يستكثر إذا اتصل ودام لو نطقت کلّ يوم لفظة سوء لاسودّت صحيفتک فی رأس العام...غاية.» (المصدر نفسه: ۱۶) ويليها «كم حی بلغ الدرک وحد ربّه أو أشرک... غاية» غير معنونة بالرجع وهذا أنّ هذا الرجع كما تقدم يشير إلی استكثار أعمال الإنسان باتصالها. ثم فی الغاية الثانية أشير إلی أن غاية كل إنسان هو الموت كأنه يريد أن يقول إنّ كل إنسان بعمله السيئ أو الحسن يبلغ الملحد آخر المنزل.

۲- قد تواصل الغاية الثانية ما وصل إليه أبوالعلاء فی الغاية السابقة. نحو: «رجع:.. حتى إذا الأيام تصرمت وحقب مدته تجرّمت وجاء الوقت وقع من أهله المقت؛ فحذار إذا نازعت صاحبک من الإرباء غاية.» (المصدر نفسه: ۱۷) وتأتی بعدها «الموت أعظم الحدث والجدث لا يأنس بالجدث...غاية» (المصدر نفسه: ۱۷) وهی غير معنونة بالرجع. فبيت القصيد فی خاتمة هذا الرجع هو الموت ثم الغاية الثانية هی التی تديم البحث وتبدأ بالحديث عن الموت والتعريف به.

۳- قد تشرح الغاية الثانية ما تركه المعری فی الغاية الأولى على سبيل المثال: «رجع: وإنّی عن الورد لغنیّ...وللخيل اليعضيد والسعدان للإبل و الحُلّب لذوات النزيب غاية» (المصدر نفسه: ۲۸) ويليها «الحمد لله الذی جعلنی أرد بغير ترويع وأطعم إذا

شـئت من المريع وربّ مطرود جُلّئ فى البارد قدما وهمّ أن يدنى إليه فما راعته الروائع فصرفه عن سـويد...غاية» ففى الغاية الأولى يقول المعـرّى إنه فى الغناء عن الورد. ثم يشير إلى احتياج الإبل والخيل والظليم إلى النبات ويختم هذه الغاية دون أىّ شرح عن الجملة الافتتاحية فالغاية الثانية هى التى تأتى وتسـاعد المخاطب وترفعه عن الشـك والإبهام وتقوم بالشرح.

٤- قد يكون بين الغايتين ارتباط تسلسـلى. «رجع: الجسد بعد فراق الله كما قصّ مـن يدك وقصّر من فودك... و ليت أنفاسـى أعطين تمثلا فتمثّـل كلّ نفس رجلا قائما يدعو الله تبتلا..غاية» وبعدها «استغفر من لا يعزب عليه الغفران لو كانت الذنوب سودا صارت بشرتى كحلك الغراب...غاية» (المصدر نفسه: ٣٣) ففى الغاية الأولى يتكلم عن الموت و فراق الروح من الجسد وفى الأخير يتمنّى أن تتمثل أنفاسه إنسانا يدعو الله. ثم فى الغاية الثانية يعتبر الموت و يستغفر الله لذنوبه الكثيرة لسوادها.

٥- قد تكـون الغايتان الأولى والثانية تمهيداً ومقدمة لما يريد فى الغاية الثالثة. نحو: «رجع: أسـننت وكأنّى مقتبل، أبهج و أتربل كأنـنى لا أحتبل...غدت المنية بنبل كالوبل وسهام ألطف من الأوهام تخفى المسألة عمّن استتر أشد الإخفاء غاية» ويليها «شهد بك البرق والرعد والنبات الثعد والثرى الجعد وجرى... وجرى بقدرتك النحس والسعد... غاية.» وبعدهما تأتى «أستغفرك إلى أن يصحّ أنّ العود أروى بلغامه الذود واستعينك... غاية» (المصدر نفسـه: ٤٧) فقد يصف نفسه فى الغاية الأولى فيقول انه كبرولم يظهر منه أثركبر وفرح ولم يقع فى صيد امرأة و... وفى الأخير يشير بأن الموت بسهامه يحيطه. وفى الثانية يصف الله ويخاطبه قاتلاً إنّ كل الشىء من البرق والرعد والتراب والنبات بيدك وبقدرتك يجرى نجما السعد والنحس وفى الثالثة يستغفر ويستعين بالله.

فوصف النفس ووصف الله مقدمتان للغرض الأصلى وهو الاستعانة بالله والاستغفار.

والمعرّى يتمسـك بهذا الأسـلوب - الغايات الأولى كمقدمة لما يريده فى الغايات الآتية- فى أكثر المواضع.

٦- قـد تكون الغايتان فى خدمة معنى واحد. نحـو: «رجع: إنّ ناقة و جملا غبرا فى الزمن هملا... فنحرا بعلم الله والقدر صيّر لحومهما تقدر وصنع من جلودهما خفّان مسح

عليهما للصلاة...غاية» و«لطف منشئ العقول إنّ نسرا..كان يسيح في الجو الفسيح و قد كظّه جوع و منع منه الهجوع وانكفت وما التف إلى رذيّ ملقى بين نهر ونقى فحال الإنسان بين النسر وبين أمله وكسا ريشه سهاما لخليق إذا رمى بتلک الأسهم فى سبيل الجبّار أن يحشر في طير يصدن..غاية» (المصدر نفسه: ٥٦) فى الغاية الأولى أشير إلى استفادة الإنسان من جميع أجزاء الحيوانات منها الجمل والناقة. وفي الثانية يتكلم عن مساعدة الله نسراً وقع أمام الإنسان. فكلتا الغايتان يقصدان شيئاً واحداً وهو لطف الله مرةً بالنسبة إلى الإنسان ومرة إلى الحيوان.

٧- قد تكون الغايات غير المعنونة بالرجع طلبات وإخبارات مختلفة. مثل: «رجع: أمطر مولای رزقک على وقد فعلت....غاية» و«يسّر عبدک لما تحب...غاية» و«ألطف بک منشئ المعصرات خالق ماش...غاية» و«ائذن فى التوبة لعبدک المسئ...غاية» و«لله العلم المحيط نجع التأنيب فى المنيب..غاية» و«غفران إلهنا مأمول...فانظرى هل لک من متاب.غاية» و«ما أوهب ربنا لجزيل...غاية» (المصدر نفسه: ٦٨-٦٧)

فيطلب الرزق، واليسر، واللطف، واستئذان الله ثمّ يدخل فى الإخبارعن إحاطة علم الله وغفرانه وموهبته فكأنّ هذه الإخبارات أجوبة للطلبات السابقة واطمئنان قلب المخاطب. فبالإخبارعن موهبة الله وغفرانه وعلمه يطمئن المخاطب بأنّ الله يجيب طلباته السابقة.

٨- قد تأتى الغايات حتى تخدم السجع. وهذه مثل: «رجع: علم ربّنا ماعلم أنى ألّفت الكلم آمل رضاه المسلّم....غاية» و«ما تصنع أيها الإنسان بالسنان إنّک لمغترّ بالغرار... ليستيقظ جفنک فى تقوى الله..غاية» و«ما لک عن الصلاة وانيا قم أن كنت ثمانيا...غاية» وهنا فى الغاية الأولى يعترف أبوالعلاء بعلم الله ويطلب منه أن يهب له ما يساعده إلى رضاه. وفى الثانية يخاطب الإنسان قائلاً إياه إنّک تغتر بالرمح و.... وفى الثالثة يخاطبه ثانية من عدم قيامه بالصلاة و....

كما نشاهد بإمكان المعرى أن يأتى الغاية الثالثة ضمن الثانية لكنّه انفصل بينهما وهكذا يظن لمجرد السجع فقط.

٩- قد يكون بين الغايتين ارتباط الجزء والكل. نحو: «رجع: أنتسب فأجد أقرب

آبائى كأدم وأقرب أمّهاتى كحوّاء وكلّ العظة فى انتســاب. غاية» و«موت كمد خير من ســؤال مجمد...ورعى الرخال أكرم من الحاجــة إلى عمّ أو خال. واليرمعة أقلّ أذية من الإمعّة.م.غاية» فالمعرى فى الغاية الأولى يتكلم عن الوعظ لكن لا يذكره هنا وفى الغاية الثانيــة يقوم بإيراد تلك المواعظ منها "موت حزين أفضل من ســؤال البخيل" و"رعى النجعــة أكــرم من الحاجة إلى عم أو خال"، و"الحجر يؤذى قليلاً من إنســان دون فكر يقــول لكل أحــد أنا معک." فکل هذه تندرج ضمن العظة الــتى قالها فى الغاية الأولى. والغاية الأولى ككلّ يتضمن هذه النصائح المذكورة فى الغاية الثانية.

١٠- قــد تكون الغاية الثانية تعريضا بما جاء فى الغاية الأولى. نحو: «رجع: لا أحمد نساء عصين الأزواج وقعدن على ظهور الركائب حواجّ البيت ومعتمرات.غاية» ويليها «العوان لا تعلّم الخمرة فاتقين الله فى نفوسكنّ وإذا غدوتن للحاجة فغير عطرات.غاية» (المصدر نفســه: ١٥٦) فالمثــل هذا "العوان لا تعلم الخمرة" يعرض النســاء العاصيات الــلاتى غير عارفــات بأعمالهن ومحتاجات إلى من يعلّمهن أســلوب الحياة. ألا يعصين الأزواج بل يتقين الله و ألّا يخرجن عطرات.

١١- قــد تكون الغاية الثانية حكماً مرتبطا بما جاء فى الغاية الأولى. «رجع: سمعت داعــى الله أذن مــا يثقلها النطف وســبق إلى الله بأقدام لا تأنس بالخــدام وبهش إلى الرحمــة بأيد غير متســوّرات.غاية» و«الفضة تفضّ خاتم الديانــة والدرّ يدرّ المعصية.. غايــة» و«اقبلى النصيحة ودعى القبيل و الفطســة وعليــک بالهيمنة فى ذكر الله.غاية» (المصدر نفســه: ١٥٧) فيخــبر المخاطب بأن أذناً غير مزيّنة بالقــرط وأقداما لا تعرف الخدمة وأيديا غيرمزينات بالســوار تخــدم الله ثم فى الغاية الثانية يأتى بالحكم منها أنّ الــدر والفضة يدخلان الإنســان فى المعصية ويبعدانه عن الديانــة. فكأنّه يريد أن يخبر المخاطب بأنّ القرط والســوار وما إلى ذلک من المجوهرات تدفعه إلى سبيل الماديات وتبعده عن طاعى الله. ثم فى الثالثة يدعوه أن يقبل النصيحة ويترک الأشــياء المزخرفة فيشتغل بذكر الله.

١٢- قــد تكــون الغاية الثانية نقيضا لمــا جاء فى الغاية الأولى. نحــو: «رجع: ليت شــعرى و الله عليم هل صبغ برده بمداد فخلص فى حداد كالراهب فى الســواد أم ســلم

نقيّ الأبراد...والله كاشف الأزمات.غاية» ويليها «كان كمثل فى مشربة أذن لمطربة فذكر حبائب غير مقتربة....والله باعث النقمات.غاية» (المصدر نفسه: ۱٦٦) فى الغاية الأولى أشير إلى أن الله هو الذى يرفع المشاكل. لكن فى الثانية يأتى بما يقابل هذا المعنى وهو أن الله هو مسبب النقمات.

۱۳- قد تكون الغاية الثانية داعية المخاطب إلى ما عُرّف فى الغاية الأولى. مثل: «رجع: أيّها الدنيا البالية ما أحسن ما حلتک الحالية أين أمک الخالية.. والنفس عنک غير سالية...غاية» و«بتّ حبلک من حبال الظلمة وانفض بتّک من غبار ذيل الفاجرة وتب إلى ربّک من الفاحشة...غاية» (المصدر نفسه: ۱۹٦)وهنا فى الغاية الأولى يتكلم عن الدنيا ومصائبها ثم فى الثانية يطلب من المخاطب أن يعوذ بالله من الفاحشة وهى الدنيا ويتوب إليه.

والخلاصة أن السبب فى الغايات غير المعنونة بالرجع يرجع إلى ارتباطها المنطقى فعدم الإتيان بالتفسير بعد كل غاية غير معنونة بالرجع يشهد بأن هذه الغايات تندرج ضمن ذلک الرجع وبينهما ربط و ليست مستقلة.

وجدير بالذكر أنّ هذه الغايات قد جاءت فى فصول الف، باء، تاء، ثاء ولم ترد فى بقية الفصول.

معيار المعرى فى التفسير

كما تقدم فإن المعرى جعل بين الأرجاع عنوان التفسير وأورد فيه ما يصعب على القارئ فهمه وعنوان التفسير أمر لابدّ من الوقوف عليه ولماذا لم يختر عناوين "الشرح" أو "التوضيح" أو أىّ كلمة أخرى كأنّه قد اختار الكلمة متعمدا كى يكون كتابه هذا يشبه القرآن شكلا. أما المعيار الذى اعتمده فى شرح المفردات:

۱- فقد يستشهد بالأبيات الشعرية لبعض المفردات بعد ترجمتها. على سبيل المثال فى ترجمة جحل فى هذا الرجع: «....... على سقاء جحل، فقيل سيد رجل،......» (المصدر نفسه: ۷۱) يقول فى التفسير: «الجحل: الضخم، يقال سقاء جحل وزقّ جحل. وربما حركت الحاء، قال الشاعر:

ومقير جحل جررت لفتية   بعد الهدولــة قوائم أربع»
(المصدر نفسه: ۷۱)

۲- قد يأتى بالأمثال ضمن ترجمة المفردات منها فى هذا الرجع:

«.....وأقدم على الأسد ذى البشام.....» (المصدر نفسه: ۷۰)

فجــاء فى التفســير: «ويقولون فى المثل: يفرق منصوت الغراب و يقدم على الأســد المبشم.» (المصدر نفسه: ۷۰)

وقد يأتى بأصل المثل عند التفســير: مثل: «......فاسمح بالمهد، لســعيد ولسعد،.......» (المصدر نفسه: ۳۹)

فجاء فى التفســير «لسعيد وســعد: مثل يضرب يراد به كل الناس و أصل ذلک فيما ذكــر المفضل الضبى: أنّ ضبة بن أدّ كان له ولدان يقال لأحدهما ســعد و للآخر ســعيد فســافرا فرجع سعد و لم يرجع ســعيد فكان ضبة إذا رأى ســوادا مقبلا قال: أسعد أم سعيد...» (المصدر نفسه: ٤٠)

وقد يتطرق إلى معانى الأمثال. مثل: «... عقل فتوقل، و قلّ فاســتقلّ و ربک رازق المقلين...» (المصدر نفسه: ۲٥۳)

وأشار فى التفسير «قلّ فاستقلّ: يحتمل معنيين: أحدهما وهو الأجود أنّ ما خفّ وزنه ارتفع فى الهواء وهذا مثل للرجل الساقط ينال حظا فى الدنيا ورفعة. والمعنى الآخر أن يكون...» (المصدر نفسه: ۲٥٥)

۳- قد يشير إلى الكلام المأثور. على سبيل المثال فى هذا الرجع:

«.....نحن من الزمن فى خبار، كم فى نفسک من اعتبار....» (المصدر نفسه: ۱۲)

عند تفســير خبار يقول: «ومن كلامهم القديم: من ســلک الخبــار، لم يأمن العثار.» (المصدر نفسه: ۱۲)

٤- قــد يبين مفردة الكلمات مثل: «هل مازن وهوازن القبيلتان فى ملک الله........» (المصدر نفسه: ١٦) والهوازن: طير، واحدها هوزن.

٥- قد يشير إلى بعض التفاصيل: هذا نحو:

«أنت أيها الانســان أغر من الظبى المقمر.» والتفســير: «أغــر من الظبى المقمر مثل

ويقال: إن الظبي يصاد في الليلة المقمرة.» (المصدر نفسه: ۱۹) فأشار إلى صيد الظبي في الليلة المقمرة. ومثل هذا الرجع:

«.... إذا عار فكانما يقول: جل من لوشـــاء جعلني أقصر ظمأ من الأعفاء.» (المصدر نفسه: ۲۷)

عند التفســير: «عار: صاح والمصدر العرار وهو صوت الذكر خاصة وصوت الأنثى دمار.» (المصدر نفسه: ۲۷)

ومثل: «.....و ما بالأمل ظبظاب.» (المصدر نفسه: ۱۰۲)

عند التفســير: «ظبظاب: كلمة لاتستعمل إلا في النفي يقال: ما به ظبظاب: اى ما به داء و عــن ابن الأعرابي أن الظبظاب: بثر بيض تخــرج في وجوه الأحداث.» (المصدر نفسه: ۱۰۳)

٦- قــد يأتي بجمع المفردات: مثل: «إذا أذن ربنا اخضر الدرين، و تبجســت بالماء الارين...» (المصدر نفســه: ۳۳) في التفســير «الإرين: جمع إرة وهي النار بعينها ويقال للموضع الذي تكون فيه النار: إرة وجمعها على وجهين: إن شئت أن تجعله مثل الزيدين بواو في الرفع وياء في النصب والخفض وإن شئت أن تجعله نونه مثل نون مسكين فتجرى عليها الإعراب.» (المصدر نفسه: ۳٥)

٧- قد يأتي بكلام الأصمعي وغيره عند شرح المفردات مثل:

«..... ويكثر عندهم الوشق من متون الأخدريات.....» (المصدر نفسه: ۲۲)

عند التفسير «الأخدريات: منسوبات إلى أحذر وهو فيما حكى عن الأصمعي: حمار أهلي توحش فضرب في حمير الوحش.» (المصدر نفسه: ۲۳)

ومثــل: «.... حمل في ثمنها ندهة من المال،...» ففســر الندهــة: الكثرة من المال، ذكر ذلک يعقوب في الألفاظ وذكر في إصلاح المنطق أن الندهة: العشرون من الإبل، والمائة والمائتان من الغنم، والألفان من الصامت. (المصدر نفسه: ٧٦)

٨- قد يبين المعنى الرئيسي للمفردات والمعنى المراد به في الرجع. نحو:

«.....و الرجاء من سواک مبنّ و العمر ماضٍ أحذّ،.....» (المصدر نفسه: ۳٥)

في التفســير: «الأحذّ: الســريع هاهنا، ويقــال للحمار إذا كان قصــير الذنب: أحذ

وللقطاة حذاء.» (المصدر نفسه: ٣٧)

٩- قد يتطرق إلى المعانی المختلفة للمفردات مثل:

«.....ودفر الشاب ليس بمقصر عن طلاب الغانية والمعصر....» (المصدر نفسه: ٣٦)

عند التفسير: «الدفر هاهنا: الدفع، يكون أيضا فی معنی النتن.» (المصدر نفسه: ٣٧)

١٠- قد يشير إلى المباحث الصرفية فی التفسير نحو:

«.... نزلت رحمة من الرقيع،....» (المصدر نفسه: ٤٦)

بين فی التفسير: «الرقيع: السماء و يقال لكل سقف رقيع و لذلک جاء الحديث بالتذكير لقوله عليه السلام: من فوق سبعة أرقعة ولو كان مؤنثا لوجب أن يكون من فوق سبع أرقع لأن فعيلاً إذا كان للمونث جمع على أفعل.» (المصدر نفسه: ٤٥)

١١- قد يشير إلى مرجع الضمائر نحو:

«...هن دروء مجد مشروع، مسی مير الروع،...» (المصدر نفسه: ١٧٣)

عند التفسير: «مسی: استلّ وفی مسيبعود على المجد المشروع.» (المصدر نفسه: ١٧٤)

١٢- و قد يأتی بأحاديث المتقدمين مثل:

«... وأنا خدن العجزات، وليس الحازر من الحزرات.» (المصدر نفسه: ١٥٨) فيقول فی التفسير: «الحزرات: دفضل المال واحدتها حزرة وبذلک سمی الرجل وفی حديث عمر: إياكم وحزرات أنفس الناس.» (المصدر نفسه: ١٥٨)

ومثل: «ليس الأرج كالصمر و لا الآمر مثل المؤتمر.....» (المصدر نفسه: ٤١٠)

وجاء فی التفسير «والصمر: الذی فيه صمر وهی رائحة كريهة وفی حديث علی عليه السلام أنّه لمّا بلغه قدوم جعفر بن أبی طالب رضی الله عنه من الحبشة وجّه إليه رسولا ودفع إليه دهنا وأمره أن يدفعه إلى أسماء ابنة عميس وكانت امرأة جعفر وقال: تدهن به بنی أخی من صمر البحر يعنی كراهية رائحته والقمر الذی يحار فی الثلج أو فی القمر فلا يهتدی.» (المصدر نفسه: ٤١١)

١٣- قد يبين مواضع استعمال الكلام مثل:

«..... قد يحرم طاعته الملک تضب لثتة على الحُوّ اللعسويناها حرشة الضباب.» (المصدر نفسه: ٧٥) فأشار فی التفسير: «تضب لثتة: أی تسيل و هذا الكلام يقال عند

الحرص.» (المصدر نفسه: ٦٦)

١٤- قد يستشهد بالآيات القرآنية نحو:

«سبّحتک فی أمر يقع و إمر يتوقع....» (المصدر نفسه: ٢٩٢)

ففسّر: «الإمر من قوله تعالى "لقد جئت شيئاً إمرا" أی عجبا.» (المصدر نفسه: ٢٩٣)

١٥- قد يشير إلى اشتقاق المفردات مثل: «.... والمنعة تركب عنقا مذللا.....» (المصدر نفسه: ٤٦٨)

فيقول فی التفسير: «واشتقاق المنعة من قوله: فی عنقة منع أی اطمئنان.» (المصدر نفسه: ٤٧٠)

١٦- قد يأتی بالأقوال المختلفة لمعنى المفردات نحو:

«.... والعوّاء ضروة تتبع فرقاً مهملاً و....» (المصدر نفسه: ٤٦٨)

قد بيّن فی التفسير: «والعواء من الكواكب تمد وتقصرو القصد أكثر وقال قوم من أصحاب الأنواء: العواء كلاب تتبع الأسد وقال غيرهم: العواء دبره.» (المصدر نفسه: ٤٧١)

مضامين "الفصول والغايات"

لو تصفّحنا الكتاب لرأينا أنّه يزخر بشتى المضامين وكلّها يخدم تسبيح الله وتمجيده وترک الدنيا وادّخار المحاسن التی تساعدالإنسان بعد الموت. وهذه نماذج من أبرز المضامين مع أمثلة:

١- عدم دفع الموت برفضه:

«أين ولد يعرب ونزار، ما بقی لهم من إصار، لا وخالق النّار ما يردّ الموت بالإباء.» (المصدر نفسه: ١٢)

٢- الدعوة إلى إصلاح القلب بالأذكار:

«أصلح قلبک بالأذكار، صلاح النخلة بالإبار.» (المصدر نفسه: ١١)

٣- شهادة غير العاقل على وجود الله:

«سرب الموماة والإجل ويد الماشية والرجل وسوار الكاعب والحجل يشهدن بإله...» (المصدر نفسه: ١٢)

٤- يقع كلّ إنسان في فخّ الموت إمّا موحّدا وإمّا مشركا:
«كم حيّ بلغ الدرک، وحّد ربّه أو أشرک وجمع لنفسه ما أترک.» (المصدر نفسه: ١٧)
٥- الإشارة إلى أنّ الله أقرب إلى الإنسان من القرباء:
«فاستنصرت به فنصرک وهو أحفى بک من القرباء.» (المصدر نفسه: ١٧)
٦- الله هو الذي يحيي ويميت:
«طـال الأمد فلم يعلم القيل، درس خبر الناسـک والمريب وربّنا المحيي والمميت.» (المصدر نفسه: ٢٠)
٧- الحامي هو الله:
«..ولست برشيد، إنّ غير حبل الله جذيذ، ما لک سواه من ظهير.» (المصدر نفسه: ٢٠)
٨- الله هو العاصم عند الاحتضار:
«وهو العصمة إذا بلغ النسيس..» (المصدر نفسه: ٢٠)
٩- الدعوة إلى عدم اليأس والقنوط:
«لا تقنطنّ أيّها الإنسان...» (المصدر نفسه: ٢٦)
١٠- الأمر بامتهان النفس لله:
«فاترک للخالق هواک، وامتهن نفسک له امتهان العسفاء.» (المصدر نفسه: ٣١)
١١- الإخبار بكمال الله ونقص الجميع:
«الله الكامل والنقص لجميعنا شامل..» (المصدر نفسه: ٥٨)
١٢- الإخبار بوخامة مرتع الظلم وسوء خاتمته:
«يا بغاة الآثام، وولاة أمور الأنام، مرتع الجور وخيم وغبّه ليس بحميد...» (المصدر نفسه: ٥٩)
١٣- الإخبار بأنّ التواضع أحسن ثوب يلبسه الإنسان:
«التواضع أحسن رداء، والكبر ذرية المقت...» (المصدر نفسه: ٦٠)
١٤- بيان عجزه عن تعبير صفات الله:
«لا أعلم كيف أعبّر عن صفات الله وكلام الناس عادة واصطلاح..» (المصدر نفسه: ٦٠)
١٥- يشير إلى تسبيح العود لله:

«أتدرى مايقول المزهر أيّها الطرب الجذلان. إنّيسبّح الله...» (المصدر نفسه: ١٢٠)

١٦- الدعوة إلى إجابة السائل ونسيان الحقود أمام العدوّ:

«انظر بين يديک، واجعل الشرّ تحت قدميک، وإذا دعا السائل فقل لبّيک، وإذا ألجأ عدوّک الدهرُ إليک، فانس حقودک الغبرات.» (المصدر نفسه: ١٣٥)

١٧- كثرة نعم الله وعدم إحصائها:

«نعم الله كثيرة العدد لا يحصيها العباد، تجدّد كنبات الأرض وقطر السماء...» (المصدر نفسه: ٢٢٠)

١٨- تزول الدنيا كزوال الفئ:

«الدنيا زائلة زوال الظلال...» (المصدر نفسه: ٢٢٧)

فهذه مقتطفات من المضامين التى وردت فى الكتاب. جدير بالذكر أنّ المعرّى فى أكثر الأرجاع يدرس مضمونا جديدا غيرما عالجه سابقا وإن تكررت المضامين وهى قليلة فيختلف تحليله وأسلوبه.

من تلک المضامين: شهادة غير العاقل لله وتسبيحه، وبيد الله كلّ شئ، والإخبار بوحدانيّته وإحاطة الموت كلّ إنسان.

كيفية معالجة أبى العلاء للمضامين

لأبى العلاء أسلوب جديد ما سبقه أحد فى معالجة المضامين وهذه بعض النماذج:

١- الإتيان بالأمثلة البسيطة نحو:

«العمل وإن قلّ يستكثر إذا إتصل ودام... إنّ اليوم ائتلف من الساع والشهر اجتمع من الأيام والسنة من الشهور والعمر يستكمل بالسنين. الرجل مع الرجل عصبة والشعرة مه الشعرة ذؤابة...» (المصدر نفسه: ١٦) فأبوالعلاء فى هذا الرجع يشير إلى أعمال الإنسان وهى بدوامها تزداد وتكمل ولبيانه يستعين بالجمل هذه ويقول كما أن اليوم يتشكل من الساعة أى من جمع كل الساعات يولد اليوم وجميع الأيام يشكلّ شهراً وكل رجل مع رجل جماعة و... فتكمل صحيفة كلّ إنسان من أعماله فى كلّ الساعات والأيام والشهور و...

٢- قد يأتى بالحكم ومن كلّ منها يستنتج صفة من صفات الله. على سبيل المثال فى هذا الرجع «موت كمد خير من سؤال مجمد والله أكرم الأكرمين وحجر أبان أمنع لک من حجرة الجبان والله العزيز.» يستعين بالحكمة هذه "موت الحزين أفضل من سؤال البخيل" ومنها يصل إلى أن الله هو أكرم و أفضل من كل أحدٍ. ومن حكمة "حماية الجبل أعزّ وأفضل لک من حماية الجبان" يشير إلى عزة الله.

٣- قد يستعين بالتشبيه. نحو «لم أر كالدنيا عجوزا قد اشتهر خبرها بقتل الأزواج وهى على ما اشتهر كثيرة الخطّاب.» (المصدر نفسه: ١٠٢) فهنا يتكلم عن الدنيا التى من توالى الأيام عليها صارت كعجوز مشهورة بقتل الأزواج ومع هذا يخطبها الناس مدى الأيّام فبهذا التشبيه يبين أن الدنيا تجذبنا ثم تفنينا وتبيدنا بزخرفاتها.

٤- قد يستعين بالقياس. نحو: «فى الحقّ من الذهب ثلاث خلال: حسنه، وثقله، وبقاؤه على الأبد بغير تغيير؛ إلا أنّ الذهب كثير الراغب والحقّ قليل الراغبين.» (المصدر نفسه: ١٠٦) فهنا يقوم بالمقايسة بين الله و الذهب ويذكر المشابهات بينهما من الحسن والثقل والبقاء طول الدهر دون تغييروتحول. لكن الناس يرغبون كثيراً فى الذهب ويرغبون قليلاً فى الحق.

٥- قد يتمسک بأسماء الملوک والقبائل. «سل كندة عن آكل المرار وفزارة عن آل بدر واستخبر فى حمير عن ذى نواسوقل يا دارم أين زرارة ويا حنظلة ما فعل آل شهاب.» (المصدر نفسه: ١٠٧) فهنا بذكر أسماء يريد من المخاطب أن يسألها ماذا جرى عليها بقدرتها وشهرتها.

٦- قد يستفيد من مصطلحات العلوم منها النحو والعروض. على سبيل المثال: «كذبت النحاة أنّها تعلم لم رُفع الفاعل ونصب المفعول إنّما القوم مرجّمون والعلم لعالم الغيوب خالق الأدب والأدّاب.» (المصدر نفسه: ١٠٨) فيخبر بأن النحاة قد كذبوا فى سبب رفع الفاعل والمفعول وادّعوا أنهم عارفون به. بل العلم عند الله عالم الغيب. ونحو: «هل تشعر الألف ولتشعرنّ إن شاء الله أنّها تمجّد الله منوسطة ومنتهى ورويّا ليس بمجرى ووصلا لا تحرّک أبدا...» (المصدر نفسه: ١٢٣) فالروى والمجرى والوصل من مصطلحات علم العروض.

۷- قد يستفيد من أسماء الجبال والمدن. نحو: «لطفک منقّل الأجساد إنى بالشام لمقيم ولعلّ صروف الأيام تنزل بى الغور والحجاز وفى القدرة أن يصبح ثهلان فى الوادى الحرام وينتقل ثبير إلى حيرة النعمان ولعلّى أدفن بشاشة أو بإراب.» (المصدر نفسه: ۱۱۵)

۸- قد يلجأ ابوالعلاء إلى الشـــرح لبيان بعض المضامين. على سبيل المثال: «لطفک منقّل الأجساد؛ إنى بالشام لمقيم ولعلّ صروف الأيام تنزل بى الغور والحجاز وفى القدرة أن يصبح ثهلان فى الوادى الحرام وينتقل ثبير إلى حيرة النعمان ولعلّى أدفن بشاشة أو بإراب.» (الصفحة نفسها) حينما يقول فى بداية الرجع "لطفک منقل الأجساد" قد لايفهم ما المقصود فسمن بيان حاله يتضح للمخاطب ماذا يعنى بالجملة الافتتاحية.

۹- قد يســـتعين بالسؤال و الجواب. على ســـبيل المثال فى هذا الرجع: «أتدرى ما يقول المزهر أيّها الطرب الجذلان. إنّه يسـّبح الله.» (المصدر نفسه: ۱۲۰) فيسأل الطرب أيدرى ما يقوله العود؟ فيجيب نفسه أنه يسبح الله.

۱۰- قد يبالغ فى التفاصيل نحو: «هل تشـــعر الألف ولتشـــعرنّ إن شاء الله أنّها تمجّد الله منوسطة ومنتهى ورويّا ليس بمجرى ووصلا لا تحرّک أبدا وخروجا بعد الهاء وردفا وتأسيســـا فى البناء ومنقلبة عن الواو والياء وزائدة للمعنى ولغير المعنى وتأسف أنّها لا تســـتأنف فتقدّس بجميع الحركات.» فى هذا الرجع قصده أن الألف وإن هى ذات عيب ولايبتدأ بها ولا يمكن أن تكون حرف الروى فهى من أى نوع كانت تسبح الله و تمجده. لكنه يدخل فى التفاصيل و يذكر أنواع الألف إما فى الصرف و إما فى العروض.

۱۱- قد يتمسک بالتحقير. مثل: «أتسمع ولا تسمع الظليم أصمّ فكيف نُعت بالسمعمع أهـــزى به وله بالذكرى نبرات.» (المصدر نفســـه: ۱۳۵) فهنـــا يخاطب القارئ قائلاً إياه أيســـمع صوت الله ولا يطيعه ولكى ينبهه ويرشده إلى الصراط المستقيم يستعين بالنعامة على سبيل التحقير ويقول إنّها لا تسمع لكنها تستفيد من شمها وترفع صوتها بالذكر.

۱۲- يســـتعين بأســـئلة من علم الصرف ويبين ما يريد. نحو: «لا يســـخط عليک الله والملكان، إذا لم تدر لم ضُمّت تاء المتكلم وفُتحت تاء الخطاب.» (المصدر نفسه: ۱۰۱)

المضمـــون المراد فى هذا الرجع هـــو أنّ ما علينا أمام الله هـــو أداء المعنويّات فعدم العرفان بالماديّات منها ضمة تاء المتكلّم وفتحة تاء الخطاب لا نُسأَل به ولا يعذّبنا به.

ممّا سبق من إحصائية الشكل وإيراد بعض المضامين وتحليلها يتّضح لنا أنّ هذا الأثر هو جهد أدبي يحافظ على منابع اللغة العربية و شتى العلوم من العروض والنحو والصرف والحديث والفقه و... وأنّ أسلوبه الجديد أثر على أكثر الأثار في عصره إن لم نقل على الأدب العربي كله من ناحية وقد جعله يوهم بمعارضة القرآن من ناحية أخرى.

النتيجة

النتائج التي توصّل إليها هذا المقال وهو يبحث عن الرموز والدلالات في "الفصول والغايات" هي:

- هذا الكتاب كموسوعة يحافظ على تاريخ العرب وأدبه وعلومه من الصرف والنحو والعروض.
- المشابهة الشكلية بين هذا الكتاب والقرآن على زعم البعض جعلت الحسّاد يوغّرون الصدور ضدّه فطعنوا في كتابه بمعارضة القرآن.
- لا نبالغ أن نقول إنّ كلّ رجع تضمّن مضمونا جديدا.
- أهم سبب دفع المعرّي إلى ألّا يعنون بعض الغايات عنوان الرجع هو أنّ تلك الغايات يربط بعضها ببعض. وكلّها يندرج ضمن ذلك الرجع.
- الحجم الكبير من الأرجاع والغايات والتفاسير في هذا الكتاب يدلّ على سعة أفكار المعرّي وعمقها.
- إنّ المحور الأساس لجميع المضامين الواردة في هذا الكتاب هو تسبيح العاقل وغير العاقل لله عزّ وجلّ.
- من يتصفّح "الفصول والغايات" يرى أنّه يزخر بالغايات غير المعنونة بالرجع.

المصادر والمراجع

ابن خلكان، أبوالعباس. (١٩٦٨م). وفيات الأعيان وأنباء الزمان. محقّق: إحسان عباس. بيروت: دارالثقافة.

جمع من المؤلفين. (١٩٦٥م). تعريف القدماء بأبي العلاء. القاهرة: الدار القومية.

كحالة، عمررضا. (دون تاريخ). معجم المؤلفين. ج١. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الكيالى، سامى. (١٩٤٥م). أبوالعلاء المعرّى، دفاع المؤرخ ابن العديم عنه. مصر: دارسعد.

گنجيان خنارى، غيبى وفرشـيد فرجزاده. (١٣٩٠ش). «نظرية تحليلية فى الفصول والغايات لأبى العلاء المعرّى». مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها. العدد ٨. صص ١٤٦-١١٩.

المجمع العلمى العربى بدمشق. (١٩٩٤م). المهرجان الألفى لأبى العلاء المعرّى. الفصول والغايات. طه حسين. بيروت: دارصادر.

المعرّى، أبوالعلاء. (١٩٣٨م). الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ. تحقيق: محمود حسن زناتى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ياقوت الحموى، شـهاب الدين. (١٩٩٣م). إرشـاد الأريب إلى معرفـة الأديب(معجم الأدباء). تحقيق: إحسان عباس. ج٣. ط١. بيروت: دار الغرب الإسلامى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٥٣ ـ ١٣٣

دراسة نقدية لدوافع التشاؤم بالغراب بين الفارسية والعربية

يحيى معروف*

الملخص

انعكست ظاهرة التشاؤم بالغراب منذ مئات السنين في كل من الأدبين: الفارسي والعربي. فكل شاعر فارسي أو عربي تكلَّمَ عن الغراب، احتج بأنه سبب للبين والخراب والدمار والهلاك. لاشک أن دوافع التشاؤم بالغراب متعددة بتعدد القوميات والدول. هذا المقال يذكر أهم دوافع التشاؤم بالغراب في كل من الأدبين: الفارسي والعربي، وفق العناوين التالية:

١. الخرافة والتقاليد الشعبية. ٢. كراهية الناس من اللون الأسود. ٣. القصص الشعرية. ٤. الأمثال السائرة. ٥. الأحاديث المنسوبة إلى النبي (ص). ٦. استخدام الغراب في الفنون الشعرية. ٧. الاشتقاق اللغوي للفظة الغراب. ٨. تقليد الآباء. ٩. الاعتماد على تفاسير الأحلام. ١٠. الانطباعات الخاطئة عن سفر التكوين في التوراة.

فالمقال يسعى ليجيب عن الأسئلة التالية:

١. ما هي أسباب التشاؤم بالغراب وظهور الخرافة حوله في الأدبين الفارسي والعربي؟ ٢. هل التشاؤم بالغراب له صبغة دينية أم لا؟ ٣. وهل للتشاؤم حقيقة، أم أنه مجرد كلمات لها انبعاثات نفسية؟ ٤. لماذا بعث الله سبحانه وتعالى غراباً ليعلم بني أدم دفن موتاهم ولم يبعث طائرا آخر ليكون المعلم الأول للأنسان؟

الكلمات الدليلية: الغراب، التشاؤم، الخرافة، الأدب الفارسي، الأدب العربي.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران. y.marof@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٢٥ش

المقدمة

يتشاءم الناس من الغراب منذ أزمان قديمة جدا ويعتبرونها من علامات النحس ولو سألنا المتشـــائم عن سبب تشاؤمه من تلك الأشياء فعادة لا يعرف الإجابة لأنها أمور يتوارثها الناس على مر الأجيال دون معرفة الأسباب الحقيقية وراءها وغالبا ما يكون التشاؤم بسبب عادات ومعتقدات مندثرة قد يكون لها مايبررها في الماضي لأنها كانت تتفق مع عقلية الناس في تلك الأزمان التي طغى عليها الجهل والاعتقاد بالخرافات.

للتشـــاؤم جذور من الماضي والتاريخ، وربما تكون حالات نفسية معينة. أشياء كثيرة متداخلة متوارثة تخص الفرد وحده يتشاءم أو يتفاءل بها، وأشياء أجمع الناس عليها من التفاؤل والتشـــاؤم. أشياء يتوارثونها على مرِّ الأجيال دون أن يعرفوا منشأها، وكثير من هذه الأشـــياء يرتبط بمعتقدات قديمة، وغالبا ما يكون لها أسباب ومبررات ولكنها نسيت بمضي الزمن وظلت بقاياها في معتقدات الناس دون أن يدركوا لتصرفاتهم وسلوكهم سببا.

هذا وأدّى الغراب دوراً دينيا، حيث ذُكر في القرآن الكريم في سورة المائدة بأنه كان المعلـــم الأول الذى علَّـــم قابيل كيف يدفن أخاه هابيل، وكان لـــه دور في عملية الموت والبعث،كما جاء في قصة إبراهيم (عليه الســـلام) التي وردت في سورة البقرة. فضلاً عن ذلك ورد في الكتاب المقدس العهد القديم، تسع مرات.

الدراسات السابقة

لقد أشـــار المفسرون إلى الغراب من خلال شرحهم لقصة هابيل وقابيل في تفسيرهم للآيات الكريمة (٢٧ إلى ٣١) في سورة المائدة. علاوة على ذلك بحث مفسرو التوراة في "سِفر التكوين" عن الغراب في كتبهم.

ومن المقالات: هناك مقال في ثلاث صفحات بعنوان «غراب الشعر» لمحمد الحجيرى في مجلـــة الغاوون وفيه ثلاثة نماذج عن الأبيات التي تناولت الغراب. وهناك في المواقع الإلكترونية بعض الصفحات عن حياة الغراب وســـلوكه؛ رغم ذلك لمنعثر على دراســـة ونقد تفصيلى مقارن بحَث عن أسباب ودوافع التشاؤم بالغراب وظهور الخرافة فيه.

دوافع التشاؤم بالغراب

لاشك أن دوافع التشاؤم بالغراب متعددة بتعدد القوميات والدول؛ ففى هذا المجال

يُذكر بالتفصيل أهم دوافع التشاؤم بالغراب فى كل من الأدبين الفارسى والعربى متضمنا الشواهد الشعرية فى كلتا اللغتين:

١. الخرافة والتقاليد الشعبية

فى الثقافات الشعبية عادات ومعتقدات شائعة منذ القدم توارثتها الأجيال جيلاً بعد جيل وبقيت آثارها رغم انتشار العلم والمعرفة. بعض هذه العادات والمعتقدات يصل إلى درجة الخرافة والأسطورة وكثير منها لا يتصور العقل أن يبقى موجوداً فى عصر التكنولوجيا والعلوم المتطورة، أضف إلى ذلک أن الكثير من هذه العادات والمعتقدات تتعارض مع الدين وقد نهى عنها الإسلام وحذر منها.

فالخرافة هى كل ما ارتبط بعالم الخيال، فأصبح جزءاً من المعتقد البشرى لأمةٍ ما، أو شعب، أو فئة معينة من الناس؛ كما يشير البعض عندما يقول إنه سمع خبر خرافة، أى أنه خبر كاذب وغير منطقى ومن نسج الخيال، فيقال على كبير السن عندما يشتد به الكبر ويفسد عقله بأنه «شيخ خرف» أى يهذى فى القول، ولا يصح أن يؤخذ قوله على محمل الجد، والخرافة تشير بجميع مفرداتها إلى البعد عن الواقع الموضوعى. والحقيقة أن ليس من حضارة على وجه الأرض تخلو من الخرافة، كونها كانت سبيل البشرية الأول فى استكشاف الحقيقة، وفکّ طلاسم المحيط البيئى. ولذلک نجد الشعراء العرب والفرس يحاولون الاعتماد على الخرافة الشعبية فى كل من الأدبين.

لقد كانت بداية نشأة الخرافة مع بداية وجود الإنسان على هذه الأرض، وإذا ما نظرنا لتلک الخرافة القائلة بالتشاؤم من الغراب، إذا يرجع إلى أن صوته يختلف عن باقى الطيور إذ هو غريب ومزعج أيضًا. ولا يخلو تراث أى شعب من الشعوب من الخرافات سواء كانت هذه الخرافات ضمنت أساطيره أو ممارساته الشعائرية والدينية والسحرية الغير صحيحة.

هنا من الضرورى أن نشير إلى نوع خاص من أنواع الخرافة وهو التطير فى المجتمع العربى:

خرافة التطير فى المجتمع العربى

التَطَيُّر فى اللغة: التشاؤم، وهو توقع حصول الشر. وسُمِّيَ تطيراً؛ لأنَّ العرب – ولا

الفــرس -كانُوا فى الجاهليــة إذا خرج أحدُهم لأمرٍ قصد عش طائر فيهيجه، فإذا طار من اليمين تيمن به ومضى فى الأمر، ويسمونه: «السانح». أما إذا طار من اليسار تشاءَمَ به، وكانوا يسمونه «البارح».

نوع آخر من التطير هو التشــاؤم بصوت الغراب. فلاشک أن الإسلام لايقر بالتطير والتشاؤم، بل كل الألفاظ، والأحاديث التى فيها ذكر التشاؤم هى فى الواقع نقل للشؤم من معناه الجاهلى؛ الذى كان يربط الشــؤم والتطير بالأشخاص والحيوانات، إلى معنى إسلامى يربط الشؤم بفعل الإنسان. ولهذا قالوا: ﴿طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ﴾ (يس: ١٩) ولم يحک الله التطير إلا عن أعداء الرســل كما قالوا لرســلهم ﴿قَالُوا إِنَّا تَطَيرْنَا بِكُمْ لَئِن لمْ تَنتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُــم وَلَيَمَسَّــنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيــم * قَالُوا طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ أَئِن ذُكِّــرْتُم بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ﴾ (يس: ١٩، ١٨) وكذلک حكى الله سبحانه عن قوم فرعون فقال: ﴿فَإِذَا جَاءتْهُمُ الْحَسَنَةُ قَالُواْ لَنَا هَذِهِ وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُواْ بِمُوسَى وَمَن مَعَهُ أَلا إِنَّمَا طَائِرُهُمْ عِندَ اللّهُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ (الأعراف: ١٣١). وتشاءم قوم صالح بصالح كما ورد فى الآية ﴿قَالُــوا اطَّيَّرْنَا بِکَ وَبِمَنْ مَعَکَ﴾ (النمل: ٤٧) فرد عليهم نبى الله صالح (عليه الســلام) فقــال:» ﴿قَالَ طَائِرُكُمْ عِنْدَ اللَّهِ...﴾ يعنى أن ما حلَّ بكم من شــر وبلاء إنما هو بســبب كفركم وعنادكم واســتكباركم، ولا يخرج عن قضــاء الله وحكمته وعدله. فهذه المواضع حكى فيها التطير عن أعدائه فالإســلام لايعترف بالشــؤم لا فى حيوان، ولا فى إنسان، ولا فى شيء، وإنما الشؤم هو: فعل الإنسان. كما قال تعالى: ﴿وَكُلّ إنسانٍ أَلزَمنَاهُ طائرهُ فِى عُنقهِ﴾ (الإسراء: ١٣)

وقد رفض الإمام على (عليه الســلام) الطِّيَرَة بقوله: (نهج البلاغة، ١٣٨٧ق، حكمة ٤٠٠) «الْعَيْنُ حَقٌّ وَالرُّقَى حَقٌّ وَالسِّحْرُ حَقٌّ وَالْفَأْلُ حَقٌّ وَالطِّيَرَةُ لَيْسَتْ بِحَقٍّ...»

وممــا ذكــروا فى التطيّر ما كتبه أبو بكر محمد بــن داود بن على بن خلف الأصبهانى (المتوفــى: ٢٩٧ق) عن عوف الراهب فى كتابه "الزهرة" (١/٩٥؛ نقلا عن موقع الوراق (www.alwarraq.com

غلــطَ الذينَ رأيتهــمْ بجهالةٍ　　يلحــوْنَ كلُّهــمُ غُرابــاً ينعقُ
إنّ الغرابَ بيُمنهِ تُدنى النَّوى　　وتشتُّ بالشّملِ الشّتيتِ الأينقُ

وذكر شهاب الدين أحمد الأبشيهى فى كتابه (المستطرف فى كل فن مستظرف) قائلا: (٨٨١/٢)

«العرب أعظم ما يتطيرون منه الغراب فالقول فيه أكثر من أن يطلب عليه شاهد ويسمونه حاتما لأنه يحتم عندهم بالفراق ويسمونه الأعور على جهة التطير بصرا وفيه يقول بعضهم:

إذا ما غراب البين صالح فقل به   ترفق رماك الله يـا طير بالبعد
لأنت على العشـاق أقبح منظر   وأبشع فى الابصار من رؤية اللحد
تصيـح ببـين ثم تعثـر ماشـيا   وتبرز فى ثوب من الحزن مسود
متـى صحـت صـح البـين وانقطـع الرجـا   كأنك من يوم الفراق على وعد

وأعـرض بعضهم عن الغراب وتطير بالإبل وسـبب ذلك لكونهـا تحمل أثقال من ارتحل وفى ذلك قال بعضهم: (نفس المصدر ٨٨١/٢)

زعموا بأن مطيهم سبب النوى   والمؤذنات بفرقـة الأحباب

وقد نسـب البحترى نسبة التطير والنحوسـة إلى الغراب مخاطبا إياه بابن السوداء حيث يُكره معاشرته، فقال:

www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=2613&r=&rc=12

إذا ما طلَعنا من فم الصّلح شَرّق الـ   غُرَابُ، وغاد النحْسُ حيْثُ يغورُ
وكانَ ابْنُ سوْداءٍ كَرِهتُ خِلاطَهُ،   فَأنْـأى رَوَاحٌ دارَهُ، وَبُكُـورُ

وعن قبح منظر الغراب فى التقاليد الشـعبية قال جلال الدين محمد الشهير بالمولوى: (٢٧٣١ش، ٣٢١/١)

زاغ اگر زشتی خود بشناختی   همچوبرف ازدرد وغم بگداختی

الترجمة: لو كان الغراب عرف قبح منظره لكان يذوب كالثلوج من شدة الألم والهم.

وقد وصفت الشاعرة المعاصرة الإيرانية "بروين اعتصامى" الغراب بأنه قبيح المنظر: (ديوان، ٧٧٣١ش:٣٨١)

طاووس راچه جرم اگر زاغ زشت روست   این رمزها به دفتر مسـتوفی قضاسـت

الترجمة: ماذنب الطاووس اذا كان الغراب قبيحا ...

يقـول الجاحظ عن قبح أفراخ الغراب قائلا: (الحيـوان، ٨١٣/٢) وزعم الأصمعى

عـــن خلفٍ الأحمر، أنّه قال: رأيت فرخ غراب فلـــم أر صورة أقبحَ ولا أسمجَ ولا أبغضَ ولا أقــذرَ ولا أنتنَ منه. وزعم أنّ فِــراخَ الغربان أنتنُ من الهدهد – على أنّ الهدهدَ مَثَلٌ في النّــتن – فذكر عِظَمَ رأسٍ وصِغَرَ بدن، وطولَ منقار وقِصَرَ جناح، وأنّه أمرطُ أســود، وساقط النّفس، ومُنتن الرّيح.

وقد شبَّه الشاعر الضرير، الشــامي الكرمانشاهي، الغرابَ بالإنسان السوء والبلبلَ بالإنسان الطيب قائلا: (١)

زاغ بودم در چمن يا بلبل افسرده حال   در گلستان جهان گل يا گياه بودم گذشت

الترجمــة: مضــى العمر إن كنتُ غرابا في الخميلة أو بلبلا كئيبا   أو كنتُ ورداً في حدائق العالم أو نبتاً.

وقد شــبَّه الشاعر الفارسي جلال الدين الرومي المشــهور بالمولوي، الطبائعَ السيئةَ بالغربان: (مثنوى، دفتر ٥)

روح، باز است و طبايع، زاغها   دارد از زاغان و جغدان داغها

الترجمة: الروح كالباز والطبائع كالغربان فلها وَسمة من الغربان والأبوام.

وقد وصف الشــاعر الفارســي طبيب الأصفهــاني (١١١١ – ١٨١١ق) في قصيدته بــأن الغراب له قلب أســود: (طيب الأصفهاني، ديوان، قصيــدة رقم ٨٧: ٨٢١نقلا عن: شاهرخي محمود و...، ٦٧٣١ش: ٥٧٢)

چند باشد از قضا فرمانده و فرمان پذير   در چمن زاغ سيه دل، در قفس، بلبل اسير

الترجمة: إلى متى سيبقى البلبل في القفص من سوء قضاءه ويمرح الغراب السوداوي القلب في الخمائل؟!

٢. كراهية الناس من اللون الأسود

اللون الأســود للغراب في إطار الموروث الثقافي والنفســي لــون مكروه لدى عامة الناس. هذا اللون يدل الإنسان إلى الحزن والشؤم والموت؛ فالغربان سوداء فطبيعي أن تُنسب اليها الحزن والشؤم والموت. يقول النابغة الذبياني: (الديوان: ٣٨)

مِــن آلِ ميــة رائِــح أَو مغتَدِ   عجــلان ذا زادٍ وغير مزودِ
أَفِد التَرجلُ غــير أَن رِكابنا   لمــا تــزل بِرِحالِنــا وكأَن قدِ

زعم الغراب بأَن رِحَلَتناَ غدا　　وبِذاکَ خبَّرنا الغداف الأَسود
لامرحبًـا بِغــدٍ ولا أَهــلا بِهِ　　إِن کان تفريق الأَحِبةِ فی غدِ

يصور الشـاعر مشـهد فراق أحبته، فالغراب شـاهد علی واقعة الرحيل، ويوظف الشـاعر اللون الأسـود، لأنّه يريد أن يؤكد أن لعنة الغراب تكمن فی سواده، وكأن هذه اللعنة التی حطت علی الغراب فسـودت لونه مـا زالت تنتقل منه إلی الناس، فتنذرهم بالرحيل والتفرق، وتعطی شعورا بعدم الثقة فی اللقاء مرة أخری، فالصورة بذلک توحد لا شعوريا بين ريش الغراب الأسود، وبين كل ما يحول بين الشاعر وحبيبته، فيصبح كل ما يفرق بينه وبينها أسود. (محمد علی، إبراهيم، ۲۰۰۱م: ۱۸۰-۱۸۱)

أضـف إلی ذلـک أن العرب كانوا يطلقون علی عبيدهم السـود اسـم (أغربة)؛ مما يجعل لدی عنترة بن شداد العبسی حساسية خاصة تجاه هذه الكلمة، كأنّه يری أن لونه الاسـود هو سبب شقاء نفسه ومأساته، وهو سـبب رحيل حبيبته عبلة. لأن لون عنترة لون غرابی أسود، وفی هذا يقول: (عنترة: الديوان: ٦٢)

يا عبلَ كم يشجی ُفؤادی بِالَنوی　　ويروعنی صوت الغرابِ الأَسودِ

وقد ذهب الشـعراء بعيدا فی توظيف سـواد الغراب فی أشـعارهم ورسـم صورهم الشعرية التی وظفت سـواده، فنراهم يتحدثون عنه وكأنه علامة مميزة للتشاؤم والفراق والألم واصفين الغراب بأوصاف عديدة.

وصف البحتری فی قصيدة يمدح فيها اسماعيل بن شـهاب، طائرَ الباز بالحسن بسبب بياضه والغراب بالسواد: (البحتری، ۱۹٦۳م: ۸٤/۱)

وبياضُ البازی أصدقُ حُسنا　　إن تأملتَ مِن سـواد الغرابِ

عادة نجد أن البياض فی البشرة يمّثل لون السادة والأشراف بينما يمثل اللون الأسود الغرابی لون العبيد والخدم، وخصوصا عند الشعراء السود الذين أُطلق عليهم اسم أغربة العرب للونهم الأسـود الذی يرمز للدونية والعبودية،"فهؤلاء الشـعراء كانوا لا يحسنون الدبيب إلی القصور ولا يتقنون التسـرب إلی الطبقة العليـا فی المجتمع" (بدوی، عبده، ۱۹۸۸م: ٤) وفی ذلک يقول عنترة: (الديوان، ۱۹۹۲م: ۲۰۱)

فَـإِن تَـک أُمـی غرابية　　مِن أبْناء حـامٍ بِها عِبَتنی

فَــإِنّى لَطيفٌ بِبيضِ الظبى　　وسمرِ العــوالى إذا جِئَتنى

فعنترة رغم ســواده وســواد أمه، فهو شــاعر فارس مغوار يقود الجيش فى المعارک، فالشاعر استخدم لون الغراب للتعبير عن الدونية التى كان يعايره بها قومه وغيرهم، فلون الغراب أدى دورا فى التعبير عن انحطاط الطبقة التى ينتمى لها أغربة العرب، وذلک بسبب أمهاتهــم اللواتى ورثنهــم هذا اللون، فنظرة المجتمع للأم الســوداء نظرة ملؤها الاحتقار والدونية، وهذا انعكس على أبنائهم. فاستخدم الشاعر الغراب لسواده والشؤم منه.

٣. القصص الشعرية

لقد انتقل التشاؤم عبر القصص الشعرية للأطفال وللكبار فى كل من الأدبين الفارسى والعربى. انه لاينسى الإيرانيون قصة الغراب والثعلب لحبيب يغمايى فى كتبهم المدرسية عندما نسب إلى الغراب الحماقة والجهالة والذكاء للثعلب قائلا:

زاغکــی قالــب پنــیری دیــد　　به دهــن برگرفــت و زود پرید

بــر درخــتی نشســت در راهی　　کــه از آن می‌گذشــت روباهی

روبَــهِ پــر فریب و حیلت ســاز　　رفــت پای درخـــت و کرد آواز

گفت بــه بــه چه‌قــدر زیبایی!　　چه ســری چه دمی عجب پایی!

پر و بالت ســیاه رنگ و قشنگ　　نیســت بالاتر از ســیاهی رنگ

گرخوش آوازبودی وخوشخوان　　نبُــدی بهــتر از تــو در مرغان

زاغ می‌خواســت قارقــار کند　　تاکــه آوازش آشــکــار کنــد

طعمه افتاد چون دهان بگشــود　　روبهک جست و طعمه را بِرُبود

الترجمة: رأى غرابا قطعة جبنة فأخذها بمنقاره وطار؛ فجلس على شجرة فى طريق يمــر فيه ثعلب؛ فاقترب الثعلب المحتال من الشــجرة وقال لــه: يا لک من غراب جميل! ماأجمل رأســک وذَنَبک ورِجْلک! أرياشُک وأجنحتُک السوداء جميلةٌ فليس أجمل من اللــون الأســود لو كان صوتک جميلا لمــا كان فى الوجود أفضل منک قــطُّ؛ فلما أراد الغراب النيعق ليُبدى بصوته سقطت الطعمة من فيه فوثب الثعلب وأخذ الطعمة فورا.

وقال برويز ناتل خانلرى فى شعره (عقاب و زاغ) أى (العقاب والغراب) وهو يقارن

بين العقاب والغراب ويدعى بأن الغراب له عمر طويل بسبب أكل الجيف حيث قال:

www.smartsch.com/forums/showthread.php?p=348

گشـت غمناک دل و جـان عقاب　　چـو ازو دور شـد ايـام شـباب
آشـيان داشـت بر آن دامن دشت　　زاغكى زشـت و بد اندام و پلشت
سـالها زيسـته افـزون ز شمـار　　شـكم آكنـده ز گنـد و مـردار
من و اين شهپر و اين شوكت و جاه　　عمرم از چيسـت بدين حد كوتاه؟
تـو بديـن قامـت و بـال ناسـاز　　بـه چه فـن يافته اى عمـر دراز ؟
زاغ گفـت: ار تـو در اين تدبيرى　　عهـد كـن تـا سـخنم بپذيـرى
ديگـر ايـن خاصيت مردار اسـت　　عمـر مردار خوران بسـيار اسـت
اينـك افتـاده بر اين لاشـه و گند　　بايـد از زاغ بيامـوزد پنـد
بـال بر هـم زد و بر جسـت ز جا　　گفت: كـه «اى يار ببخشـاى مرا
سـالها بـاش و بدين عيـش بناز　　تـو و مـردار تـو و عمـر دراز
مـن نيـم در خـور ايـن مهمـانى　　گنـد و مـردار تـو را ارزانى
گـر در اوج فلكـم بايـد مـرد　　عمـر در گند به سـر نتـوان برد»
شـهپر شـاه هـوا، اوج گرفـت　　زاغ را ديـده بر او مانده شـگفت
لحظه‌يـى چند بـر اين لـوح كبود　　نقطه‌يـى بـود و سـپس هيـچ نبود

الترجمـة: حزن فؤاد العقاب عندما أحس بفقد أيام شـبابه وكان له عش في وادى السـهل. وكان بقربه غراب كريه المنظر عمر طويلا وله بطن مليء بالجيف فسـأل نفسه: لمـاذا كان عمرى قليلا رغم جناحى الملكى ورغم عظمتي وشـوكتي؟! فخاطب الغراب قائلا: كيف عُمِّرتَ ويلا رغم هذه الأجنحة الكريهة؟ فأجابه الغراب: اذا أردت الجواب ففكِّر في كلامى فالجواب هو أن هذا العمر الطويل يرجع إلى أكل الجيف لان عُمْرَ آكلة الجيـف طويل جدا! فالآن على العقـاب أن يتعلم العبرة من الغراب! فطار الغراب من مكانـه فقال: اعذرنى يا صاحبى فعِش طويلا بأكل الجيف وافتَخِر به! فأنا لسـت لائقا بهذه الضيافة فطوبى لک الجيف والروائح النتنة فإن قُدِّرَ لى أن أموت في ذروة السـماء فهـذا أفضل لى من العيش بـين الجثث والجيف! فطار العقاب في السـماء فتعجب منه

الغراب. ظهر العقاب كنقطة فى السماء ثم انمحى عن الوجود.

فالشاعر اتَّهمَ الغراب بأنه خبيث بسبب أكله الجيف وسبب عمره الطويل يرجع إلى نوعية أكله!

ونجد مثل هذا المشهد التشاؤمية فى قول كمال الدين البافقى المشهور بـ"وحشى": (٢)

قول زاغ وغزل مرغ چمن هردو يكى است نغمه بلبل وغوغاى زغن هر دو يكى است

اين ندانسته كه قدرهمه يكسان نبود زاغ را مرتبه مرغ خوش الحان نبود

الترجمة: كلام الغراب وغَزَلُ طيرِ الخمائلِ يستويان؟ وكذلك نغمات البلبل وغوغاء الغراب يستويان؟ فهو لايدرى ان منزلتهما غير متساويين، فمنزلة الغراب تختلف تماما عن منزلة البلبل.

ونواجه مثل هذه الصورة التشاؤمية فى القصص الشعرية العربية كما نقل الدميرى فى "حياة الحيوان الكبرى" قائلاً: (٣٣/٢)

ذهب الغراب ليتعلّم مشية القطاة فلم يتعلّمها، ونسى مشيته فلذلك صار يحجل، فأنشد بعضهم:

إِنَّ الغُرَابَ وَكَانَ يَمْشِى مَشْيَةً فِيمَا مَضَى مِنْ سَالِفِ الأَجْيَالِ
حَسَدَ القَطَاةَ وَرَامَ يَمْشِى مَشْيَهَا فَأَصَابَهُ ضَرْبٌ مِنَ العُقَّالِ
فَأَضَلَّ مِشْيَتَهُ وَأَخْطَأَ مَشْيَهَا فَلِذَاكَ سَمَّوْهُ: أَبَا المِرْقَالِ

ويقول أحمد شوقى فى خاتمة قصيدةٍ قصصيةٍ له عن لسان شاة: (نقلا عن موقع: (www.adab.com

فإن قَوْمِيَ قالوا: وجْهُ الغُراب مَشوم

٤. الأمثال السائرة

ذكر صلاح الدين الصفدى نماذج من الأمثال السائرة بقوله: (١٤٠٩ق: ٤٨/١)

«...وقال أرباب طبائع الحيوان: أشأم من غراب البين إنما لزمه ذلك لأن الغراب إذا بان أهل الدار للنجعة وقع فى موضع بيوتهم يتلمس ويتقمم فتشاءموا به وتطيروا منه إذ كان لا يعترى منازلهم إلا إذا بانوا فسموه غراب البين ثم كرهوا إطلاق ذلك الاسم مخافة الزجر والطيرة...»

وفى هذا الإطار استخدم جلال الدين الرومى مَثَلاً من الأمثال المشتركة بين الفارسية والعربية يعنى «الذى أصبح قائدُه غرابا ينتهى إلى المقابر». (ديوان شمس، غزليات، غزل ٢٥١٩)

وگر زاغ است آن خاطر كه چشمش سوى مردار است

كسى كش زاغ رهبر شد به گورستان روانستى

الترجمة: اذا كان الخاطرُ غرابا فعينُه تميل إلى الجُثَث والجِيَف والذى أصبح قائدُهُ غرابا ينتهى إلى المقابر.

ويشبهه فى العربية ما ذكره الأبشيهى فى كتابه (المستطرف فى كل فن مستظرف) (٧٩/١)

ومن يكن الغرابُ له دليلاً   يمرُّ به على جِيَفِ الكلابِ

وذكر فى موضع آخر من كتابه قائلا: (٨٦/١) «قالوا للغراب مالك تسرق الصابون؟ قال الأذى طبعى!»

وذكر "البغدادى" فى " خزانة الأدب" (٤/ ٧٦٢) قولهم:

"أشأم من غراب البين" ثم قال: "فإنما لزمه هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدار لنجعة وقع فى مواضع بيوتهم يتلمّس ما يأكله، فتشاءموا به وتطيّروا منه، إذ كان لا يعترى منازلهم إلا إذا بانوا فسمّوه غراب البين.

٥. الأحاديث المنسوبة إلى النبى (ص)

إن غالبية الأحاديث الموجودة فى كتب العامة تنص على جواز قتل الغراب حتى لدى الحاج المحرم. لاشك أن الأحاديث المنسوبة إلى النبى (صلى الله عليه آله وسلم) فى كتب إخواننا السنة عن فسق الغراب أو قتله بحاجة إلى البحث والاستدلال العلمى ففى هذا المجال لسنا بصدد البحث عن كذب الحديث؛ فهو يتطلب مجالا أوسع.

كتَبَ الترمذى السلمى، محمد بن عيسى (٢٧٩-٢٠٩ق) فى كتابه «الجامع الصحيح سنن الترمذى» فى «باب ما يقتل المحرم من الدواب»: (ج٣) (حديث رقم ٨٣٧) «حدثنا محمد بن عبد الملك....عن عائشة قالت قال رسول الله صلى الله عليه [وآله] وسلم خمس فواسق يقتلن فى الحرم الفأرة والعقرب والغراب والحديا والكلب العقور... وفى (حديث رقم ٨٣٨) حدثنا أحمد بن منيع.... عن النبى صلى الله عليه و(آله) وسلم قال يقتل المحرم السبع العادى والكلب العقور والفأرة والعقرب والحدأة والغراب قال

أبو عيسى هذا حديث حسن والعمل على هذا عند أهل العلم ...»

وقد كتب الدميرى فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى» عن الغراب بأنه فاسق وفق حديث النبى (صلى الله عليه آله وسلم): (١/١٩٩) «... وفى سنن البيهقى عن عائشة رضى الله تعالى عنها، أنها قالت: قال رسول الله صلى الله عليه [وآله] وسلم: الحية فاسقة والعقرب فاسقة والفأرة فاسقة والغراب فاسق...»

وقد أكّد فى موضع آخر من كتابه بفسق الغراب عن قول النبى (صلى الله عليه آله وسلم) أيضا: (نفس المصدر، ٢/ ٣١٠)

«.... وكان شريح هذا قد أدرک النبى صلى الله عليه [آله و] وسلم وقال أبو حاتم: له صحبة. ولفظ الصيد فى الآية الأولى عام، ومعناه الخصوص، فيما عدا الحيوان الذى أباح النبى صلى الله عليه [وآله] وسلم قتله فى الحرم، ثبت عنه صلى الله عليه [وآله] وسلم أنه قال: خمس فواسق يقتلن فى الحل والحرم: الغراب والحداة والفأرة والعقرب والكلب العقور...»

وقال أحمد بن شعيب، النسائى (٣٠٣- ٢١٥ق) فى (السنن الكبرى) (ج٢): «ما يَقتُلُ المحرمُ من الدواب» (حديث رقم ٣٨١١) «أنبأ قتيبة بن سعيد... أن رسول الله صلى الله عليه [وآله] وسلم قال: خمس ليس على المحرم فى قتلهن جُناح: الغراب والحدأة والعقرب والفأرة والكلب العقور.»

وقال الحافظ أبو عبدالله محمد بن يزيد القزوينى المشهور بابن ماجة فى سننه «باب ما يقتل المحرم» (أبو عبد الله محمد بن يزيد القزوينى المشهور بابن ماجة، سنن ابن ماجة (٢/٩١، حديث رقم ٣٠٨٧) «حدّثنا أَبُوبَكْرِ بْنُ أَبِي شَيْبَةَ ... عَنْ عَائِشَةَ؛ أَنَّ النَّبِيَّ صلى الله عليه [وآله] وسلم قَالَ: خَمْسٌ فَوَاسِقُ يُقْتَلْنَ فِي الْحِلِّ وَالْحَرَمِ: الْحَيَّةُ وَالْغُرَابُ الأَبْقَعُ وَالْفَأْرَةُ وَالْكَلْبُ الْعَقُورُ وَالْحِدأَةُ.»

وقد نبَّه بدر الدين العينى الحنفى فى كتابه عمدة القارى شرح صحيح البخارى، قائلاً: (باب ما يَقتُلُ المحرِمُ من الدواب) فإن قلت فى أحاديث الباب، الغراب والحداءة وليسا من الدواب ولو قال من الحيوان لكان أصوب (١٦/ ٤٢)

وقد جاء حديث أخرجه ابن ماجه عن ... عن النبى أنه قال يقتل المحرم الحية

والعقرب والسبع العادى والكلب العقور والفأرة الفويسقة فقيل له لم قال لها الفويسقة قال لأن رسول الله استيقظ لها وقد أخذت الفتيلة لتحرق بها البيت وهذا لم يذكر فيها الغراب والحدأة وذكر عوضهما الحية والسبع العادى. (نفس المصدر١٦/٤٥)

كل لبيب يعرف أضرار العقرب والفأرة والكلب العقور أو ربما الحدأة ولكن ما هو السبب من وراء انتساب الغراب بذلك؟!

٦. استخدام الغراب فى الفنون الشعرية

لاشك أن استخدام الغراب فى الفنون الأدبية الشعرية بكل أنواعها البلاغية والبديعية فى أشعار الشعراء العرب والفرس ساهمت فى تشويه وجه الغراب التشاؤمى لدى عامة الناس. فحسان بن ثابت هجا الحارث بن هشام بن المغيرة فى البيت التالى: (الديوان: ٣٨)

فأَجْمَعْتُ أَنَّكَ أَنتَ أَلأَمُ مَنْ مَشَى   فى فُحْشِ مُومِسةٍ وزَوْكِ غُرابِ

يصور الشاعرُ هشامَ بن المغيرة بأبشع الصور، فيصفه بمومس فاجرة لا قيمة لها، والدونية ملازمة لها، كما ويصوره بغراب يمشى مِشية قبيحة، فالشاعر استخدم الغراب فى التعبير عن كرهه وهجائه لهذا الرجل، لأن الغراب باعتقاده يحمل صفات كريهة. فكان هدف الشاعر منها هو الهجاء.

وقد شبَّه الشاعر الفارسى «على معلم» أعداء الإمام الحسين (عليه السلام) بغربان سود عندما يقول: (نقلا عن موقع آفتاب www.aftabir.com)

زاغان سياه كين به باغ دين كشيدند   از عندليبان خوش‌آوا كين كشيدند

الترجمه: لقد جَرَّتِ الغربانُ عساكرَ الحقدِ إلى حديقة الدين فانتقمت من العنادل المتغردة.

فالغراب أصبح فى رأى الشاعر مصدرا للحقد والأذى.

وفى برهة أخرى نجد أبياتا منسوبة إلى فاطمة الصغرى بنت الإمام الحسين (عليه السلام) رثته بها عندما وقف الغراب على جدار البيت الذى كانت فيه فى المدينة فاستشعرت أن أباها قد قضى نحبه حيث كانت فى بيت أم سلمة وكانت لدى أم سلمة قارورة فيها من تراب كربلاء تتعاهدها كل يوم حيث أخبرها الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) أنه إن تحول دما فذلك علامة قتل الإمام الحسين (عليه السلام). (المجلسى،

١٧١/٤٥ الحديث ١٩، ١٦٤؛ الخوارزمی، ٢/ ٩٢)

نعق الغراب فقلتُ من　　تَنْعاه ويحكَ يا غرابْ
قال: الإمام فقلتُ من　　قال: الموفقُ للصوابْ
قلت: الحسين، فقال لی　　بمقال محـــزون أجابْ
إن الحســـين بكربلاء　　بين الأسنة والحرابْ
أبكی الحســـين بعبرة　　ترضی الإله مع الثوابْ
ثم استقلتْ به الجناح　　فلم يطقْ رد الجوابْ

يقال إنها كانت فی انتظار ركب السبايا ولما رأت وسمعت البكاء والنحيب واستيقنت باستشهاد أبيها الإمام الحسين (عليه السلام) ومن معه أنشدت الأبيات.

وأنشد الشاعر الفارسی «أميرمُعزّی» - الذی كان يعيش فی القرن السادس الهجری - قائلا: (كليات ديوان أميرمُعزّی نيشابوری: ٢٥٨)

از روی يار خرگهی ايوان همی‌بينم تهی　　درجای آن سروسهی بينم همه زاغ و زغن

الترجمة: لأری الحبيب الغالی فی الإيوان فأری الغراب بدلا من السرو الرفيع.

فوجود الغراب مكان السرو الرفيع دليل علی تحسر الشاعر لعدم حضور مَن يستحقّ الحضور.

وقد شبَّه الشاعر الإيرانی المعاصر "فريدون مشيری" إدخال منقار الغراب فی الثلوج بطفل هندی غطّی شفتيه بالحليب:

(http://radiofarhang.irib.ir/community/thread-60.html)

منقارچودربرف‌زندزاغ،توگويی　　كز شير بيالوده دو لب بچه هندو

الترجمه: عندما ينقر الغراب فی الثلوج فكأنَّ الصبی الهندی غطّی شفتيه بالحليب.

ونری الشاعر الكبير صفی الدين الحلی يصف جاره بصفات للبوم والغراب:

(www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=20379&r=&rc=4)

لیَ جارٌ كأنهُ البومُ فی الشكلِ　　ولكن فـــی عُجبِـهِ، فغُرابُ

وقد جاء جلال الدين الرومی بتشبيهٍ تمثيلی قائلا: (مثنوی مولوی، ١٨٩/٣)

حميتی بـــد جاهلیت در دماغ   بانگ شومی بر دمنشان کرد زاغ

لقد كان للجاهليين تعصُّبٌ أعمى فى تفكيرهم كأنَّ الغراب نعب نعبة الشؤم على دمنهم.

وقال قيس بن المُلَوَّح المشهور بمجنون ليلى (ديوان: ١٠٢)

إذا حالَ الغرابُ الجونُ دونى(٣)   فمنقلــبى إلــى ليلــى بعيــدُ

وقال الأخطل: (ديوان، ١٤١٤ق: ٥٠)

بَنَــوا كلَّ متفــالٍ كأن جبينهــا   اذا زَحَلَت عنه، جَبينُ الغرابِ(٤)

وقال الشريف المرتضى (www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWha t=shqas&qid=24290)

فقد صاحَ قبلَ البينِ لى بفراقِهِمْ   غرابٌ على فرعِ الأراكة أبقعُ

٧. الاشتقاق اللغوى للفظة الغراب

إن التشــاؤم من الغربان ربما يكون منشــؤه من اسمه الموحــى بالغربة والفراق، من هنا كثر تشــاؤمهم به واستيحاشــهم من رؤيته، وأشعارهم تظهر ذلك بجلاء. لاشك أن الاشــتقاق اللغوى له دور كبير فى التشاؤم بالغراب والدليل على ذلك ماورد فى أقوال اللغويين وبعض الشعراء من دلالة لفظ «الغراب» على معنى «الغربة والابتعاد» كما ذكر ابــن قتيبة الدينورى المتوفى ســنة ٢٧٦ ق فى كتابه «غريب الحديث» أبياتا عن جران العود قائلا: (١٤٠٨ق: ٢/٢٠٣)

جرى يومَ جئنا بالجِمالِ نزفُّها   عقابٌ وشحّاجٌ من البينِ يبرحُ

فأمّا العقابُ فهو منها عقوبةٌ   وأمّا الغرابُ فالغريبُ المطرّحُ

ويضيف قائلا: (نفس المصدر) نســب الشاعر جرى العقاب إلى العقوبة من صاحبته والغربــة إلى الغراب فترى إلى تقارب مابــين هذين التّأويلين لأنه كان مفارقاً لأحبابه وجــرى العقاب بالأعقاب من الدّار ورجوع الحــال إلى ما يهوى لضعف المخاوف من المفارق وقوّة الآمال وهذا لأنه كان مقيماً مع أحبَّته فهذا كلُه شاهدٌ لما قد ذكرناه.

يذكــر الجاحظ بعض الاشــتقاقات التشــاؤمية والتفاؤلية عن أسمــاء الطيور قائلا: (الحيوان، ٣/ ٢٥٦) «فهو [الأعرابىّ] إذا شاء جعل الحَمام من الحِمام [الموت] والحميم والحُمَّى، وإن شــاء قال: وقالوا حماماتٌ فحمَّ لقاؤها وإذا شــاء اشــتقَّ البين من البان

[شـجرة ذات رائحة طيبة]، وإذا شاءَ اشتقَّ منه البيان. ولو شاء الأعرابيّ أن يقول إذا رأى سـوادَ الغراب: سواد سؤدد [السيادة]، وسـواد الإنسان: شخصه، وسواد العراق: سعف نخله، والأسودان: الماء والتمر، وأشباه ذلك - لقاله. قال: وهؤلاء بأعيانهم الذين يصرِّفون الزَّجر كيف شـاؤوا، وإذا لم يجدوا من وقوع شـيءٍ بعد الزَّجر بُدّاً - هم الذين إذا بدا لهم في ذلك بداء أنكروا الطِّيَرةَ والزَّجْر البتّة.

وجاء في "لسـان العـرب" لابن منظور أن من معاني الغراب: (مادة غرب) السـواد الذي يتشاءم منه الناس جميعاً، والخبث والغربة والغراب يعني كذلك البعد والاغتراب، والأسـود الغرابيّ هو شديد السـواد... ومن الغراب، الغروب والأفول والمغارب، ومنه مضاء الحدّ في القطع وفي الضرب: "ولأضربنكم ضرب غرائب الإبل"، أي الإبل الغريبة عن القطيع.

٨. تقليد الآباء

الأمور التي علمها الأبوان للإنسـان عن التشـاؤم بالغراب هـي اعتقادات خاطئة وهذا السـبب يرجع إلى تقليد الآباء. فكلها اعتقـادات باطلة تلهي الناس عن الأخذ بالأسـباب والانغماس في مشاكلهم لحلها. وكل هذه الأشـياء كان لأهل زمان كَلِمَتُهم فيها، فمنهم من يتفاءل بها ومنهم من يتشـاءم منها بشـدة بل مازال البعض يتشاءم من الغراب. فهذه أشـياء توارثها الأجيال دون أن يعرفوا منشـأها، وكثير من هذه الأشياء يرتبط بمعتقدات قديمة، وغالبا ما يكون لها أسباب ومبررات ولكنها نسيت بمضي الزمن وظلت بقاياها في معتقدات الناس دون أن يدركوا لتصرفاتهم وسلوكهم سببا. ففي المدن عندما يشـاهدون الغراب سـواء كان يمر فوقهم أو يحط على مكان أمامهم، أو يسمعون صوته يتشائمون منه.

٩. الاعتماد على تفاسير الأحلام

رغم وجود الكثير من الكتب في مجال تفسـير الأحلام لم نقدر الوثوق بها على وجه الدقة إلا ما اعتُمِدَ على القرآن الكريم والروايات الصحيحة لأنها قد تُنسَب إلى الإمام جعفر الصادق (عليه السـلام) أو ابن سـيرين أو غيرهما لايمكننا الاعتماد عليها بسبب

قلة المصادر الموثوقة فيها. لاشک أن تعبير الرؤيا علم عظيم مهم ورد فی القرآن الكريم وفی بعض الروايات الصحيحة عن النبی (صلى الله عليه وآله وسلم) والائمة المعصومين (سلام الله عليهم) ومبناه على حسن الفهم والعبور من الألفاظ والمحسوسات والمعنويات أو ما يناسبها بحسب حال الرائی وبحسب الوقت والحال المعلقة بالرؤيا. وقد أثنى الله على يوسف (عليه السلام) بعلمه بتأويل أحاديث الأحكام الشرعية والأحاديث المتعلقة بتعبير الرؤيا والفرق بين الأحلام التی لا سند لها مثل ما يُنسب إلى النبی (صلى الله عليه وآله وسلم) من أقوال غير حقيقية عن الغراب من دون سبب شرعی أو علمی كما مرَّ ذكره. فلذلک انعكست تلک الكراهية على تعبيرهم رؤية الغراب فی النَّوم، فالغراب فی الأحلام: رجل معجب بنفسه بخيل، غدار يستحلُّ قتل النفس، ومَن رأى أنَّه صاد غرابًا نال مالاً حرامًا، والغراب شؤم إن يُرَ على زرع أو شجر، ومن رأى كأن غرابًا على باب منزلـه، فإنه يَجنی جناية يندم عليها، ومَن رأى كأنّ غرابًا خدشه، فإنَّه يهلک فی البرد الشَّديد، ومَن رأى أنَّه كلَّمه غراب، أو ولد له غراب، فإنَّه يرزق ولدًا فاسقًا وتدلُّ رؤيته على دفن الأموات، والتغرُّب. (انظر: النابلسی. (بلا تاريخ). ١١٤/٢ - ١١٥). وقد نجد تذبذبا شديدا فی تفسير الأحلام عن رؤية الغراب فی كتب تفاسير الأحلام.

٠١. الانطباعات الخاطئة عن سفر التكوين فی التوراة

سفر التكوين هو أول أسفار التوراة (الأسفار الخمسة للنبی الكريم موسى (عليه السلام) قيل: إن نوحا عندما طالت به الرحلة فی الطوفان أرسل الغراب رسولاً ليرى إذا ما كانت الأرض جفت وبانت اليابسة، حسب الرواية التی هی أقرب للأسطورة من الحقيقة، فالغراب لم يَعُد لأنة انشغل بأكل جيف الغرقی، ولكن لإنصاف الغراب لم يأت ما يؤكد تلک الرواية فی سفر التكوين أو حتى فی النصوص القرآنية، حيث جاءت النصوص فی سفر التكوين كما يلی (الإصحاح: ٨)

(٦) وحدث من بعد أربعين يوماً ان نوحا فتح طاقة الفلک التی كان قد عملها (٧) وأرسل الغراب فخرج مترددا حتى نشفت المياه عن الأرض (٨) ثم أرسل الحمامة من عنده ليرى هل قلت المياه عن وجه الأرض (٩) فلم تجد الحمامة مقرا لرجلها فرجعت إليه إلى الفلک لأن مياها كانت على وجه كل الأرض فمد يده وأخذها وأدخلها عنده

إلـى الفلک (١٠) فلبث أيضا سـبعة أيام أخر وعاد فأرسـل الحمامة من الفلک (١١) فأتت إليه الحمامة عند المساء وإذا ورقة زيتون خضراء في فمها فعلم نوح أن المياه قد قلت عن الأرض (١٢) فلبث أيضا سـبعة ايام أخر وأرسل الحمامة فلم تعد ترجع إليه أيضا (١٣) وكان في السنة الواحدة والست مئة في الشهر الأول في أول الشهر ان المياه نشفت عن الأرض فكشف نوح الغطاء عن الفلک ونظر فإذا وجه الأرض قد نشف.

وهنا ومن خلال النص الموجود في سـفر التكوين، لا يوجد ما يشير على أن الغراب قد أكل لحم الجيف أو حتى ما يشـير إلى عدم عودته إلى الفلک مرة أخرى. كل ما ورد وحسب النص هو تردد الغراب في المهمة. قد يعود ذلک إلى خوف الغراب من الطوفان أو تكاسله فقط، لذلک ليس من المعلوم من أين جاءت قصة انشغال الغراب بجيف الغرقى؟!

هذه الرواية لم تأت في القرآن الكريم، ولا ورد بشأنها أي حديث سوى رواية واحدة عن قتادة رحمه الله قال: بعث نوح عليه السلام الحمامة فجاءت بورق الزيتون، فأعطيت الطوق الذي في عنقها وخضاب رجليها.

وهنا ومن خلال النص الموجود في سفرالتكوين لا يوجد ما يشير إلى أن الغراب قد أكل لحم الجيف، أو حتى ما يشـير إلى عدم عودته إلى الفلک مرة أخرى. كل ما ورد وحسب النص هو تردد الغراب في المهمة، قد يعود ذلک إلى خوف الغراب من الطوفان أو تكاسـله فقط لذلک ليس من المعلوم من أين قد جاءت قصة انشـغال الغراب بجيف الغرقى. فالانطباعات الخاطئة اتّهمت الغراب بأنه انشـغل عن نوح بجيفة. فلذلک متهم باللؤم والغدر.

هذا وقد جاء ذكره في القرآن في قصة ابني آدم عليه السـلام ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَـقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ۞ لَئِنْ بَسَـطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِـطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَـافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ۞ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (٢٩) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُـهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِـرِينَ ۞ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾ (المائدة: ٢٧ إلى ٣١)

هذه الآيات تشير إلى:

أولا: هناك فرق بين سـرد قصة هابيل وقابيل وإرسـال الغـراب فى القرآن الكريم والتوراة.

ثانيـا: توضح إعجاز الخالق عزَّ وجلَّ بأنه بعث غرابا يوارى سـوءة أخيه ولماذا لم يبعـث طائر آخر؟ من خـلال الآيات الكريمة نجد أن الغـراب كان أول معلم لبنى آدم عندما جاء ليعلم الإنسان كيف يحترم جثمان أخيه الإنسان بعد أولى الجرائم فى البشرية!

النتيجة

١. على الرغم من الاختلاف فى التشـاؤم من بيئة لأخرى، أصبح التشاؤم بالغراب مشتركا بين الفارسية والعربية، حيث قلما ورد أن فارسيا أو عربيا أحب هذا الطائر، بل كرهه وكره رؤيته؛ فلذلك كان طائرا مشؤوما كريها خبيًثا لدى الفرس والعرب.

٢. يلاحظ من خلال الأشعار الواردة فى هذا المبحث أن الغراب مرتبط بشكل وثيق بموضوع فراق الأحبة والرحيل.

٣. كان هذا الطائر من أهم الطيور التى دخلت فى باب الطيرة، والزجر والعيافة.

٤. عكَسَ الغراب فى تجربة الشـعراء العرب والفرس الألوان التى تتلون بها نفسـية الشاعر ورؤيته الذاتية، فعكس حالات نفسية موجودة داخل الشاعر، كالتشاؤم والحزن والبكاء والخوف، فكانت صورة الغراب خير ممثل لما يجول فى خلدات النفس.

٥. الغراب وفق الأسـاطير والقصص الفارسية والعربية فهو مصدر الشؤم، فيتشاءم النـاس من شـكله وصوته، ويعتبرونه رمـزاً للخراب والدمار، فإن الخيال الشـعبى لا يتصور أن يعود إلى نوح عليه السـلام بأخبار السـلامة. ولذلك لا بد أن يبطئ عليهم وينشغل عنهم بجيفه.

٦. اسـتطاع هذا المخلوق الضعيف ليعلّم الإنسان رغم قوته وجبروته دروساً وعبر. والا فهل كان من المعقول أن طائرا ضعيفا كالغراب يعلم الإنسان دفن الموتى؟!

الهوامش

١. ولد فى مدينة هرسـين بمحافظة كرمانشـاه توفى فى كرمانشاه سنة ١٩٨٤ تسميته

بالشامي يرجع إلى تصغير اسمه «شاهمراد» في اللهجة الكردية.

٢. من الشعراء المشهورين في العهد الصفوية، ولد سنة ٩٣٠ الهجرية في ومدينة بافق شرقي إيران فدرس على أساتذة يزد الكبار ثم ذهب إلى مدينة كاشان للتدريس وفي خاتمة المطاف عاد إلى يزد حتى وافته المنية سنة ٩٩٧ الهجرية.

٣. حالَ دونَه: مَنَعَهُ؛ الغرابُ الجونُ: شديد السواد.

٤. المتفال: النتنة التي تستحق أن يُتفَل عليها؛ زحلت: كشفت.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الأبشيهي، شهاب الدين أحمد. (١٤١٢ ق). المستطرف في كل فن مستظرف. بيروت: دار مكتبة الحياة.

ابن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم. (١٤٠٨ق). غريب الحديث. ط:١، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن ماجة، أبو عبدالله محمد بن يزيد القزويني. سنن ابن ماجة. طبع بيروت.

ابن منظور. لسان العرب. ط: ٣٦. بيروت: المكتبة الكاثوليكية.

الأخطل. (١٤١٤ق). ديوان الأخطل. شرح مهدى محمد ناصر الدين. بيروت: دارالكتب العلمية.

اعتصامي بروين. (١٣٧٧ش). ديوان. ط: ٢. تهران: انتشارات ساحل.

النابلسي، عبدالغني. (لاتا). تعطير الأنام في تفسير الأحلام. القاهرة: البابي الحلبي.

أمير معزّي نيشابوري، ابو عبد الله محمد. (١٣٨٦ش). كليات ديوان أمير معزي نيشابوري. ط: ١. تهران: لانا.

البحتري، الوليد بن عبيد بن يحيى. (١٩٦٣م). ديوان البحتري. شرح وتحقيق حسن كامل الصيرفي. ط: ١. القاهرة: دار المعارف.

بدوي، عبده. (١٩٨٨م). الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي. ط: ١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البغدادي، عبد القادر بن عمر. (١٩٨٦م). خزانة الأدب. ط:١. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي.

الترمذي السلمي، محمد بن عيسى. (بلا تأريخ) الجامع الصحيح المشهور بسنن الترمذي. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر.(١٩٥٨م). الحيوان، ط: ٢، تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

حسان بن ثابت. (لاتا). الديوان، شرح محمد عزت نصر الله. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الخوارزمی، أبو المؤيّد الموفّق بن أحمد المكّی. (١٤١٨ق). مقتل الحسين. تحقّيق: محمّد السماوی. ط: ١. قمّ المقدّسة: دار أنوار الهدی.

شاهرخی، محمود وكاشانی، مشفق. (١٣٧٦ش). آينه آفتاب. ط: ٢. لامک: انتشارات أسوه.

الصفدی، أبو الصفا صلاح الدين خليل بن عز الدين أيبک بن عبد الله الألبكی. (١٤٠٩ق). الشعور بالعور. ط:١، تحقيق عبد الرزاق حسين. عَمَّان – الأردن: دار عمار.

عنترة بن شداد العبسی. (١٩٩٢م). ديوان. شرح الخطيب التبريزی. هوامش وفهارس مجيد طراد. ط: ١. بيروت: دار الفكر العربی.

قيس بن المُلَوَّح. (١٤٢٠ق). ديوان قيس بن المُلَوَّح. تعليق يسری عبدالغنی. ط: ١. بيروت: دارالكتب العلمية.

المجلسی، محمد باقر. (١٩٨٣ م). بحار الأنوار الجامعة لدُرر أخبار الائمة الأطهار. بيروت: دار إحياء التراث.

محمد علی، إبراهيم. (٢٠٠١م). اللون فی الشعر العربی قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية. ط: ١. طرابلس: جروس برس.

مولوی، جلال الدين محمد بلخی. (١٣٧٢ش). مثنوی معنوی. تصحيح الدكتور محمد استعلامی. طهران: زوار.

مولوی، جلال الدين محمد بلخی. (لاتا). ديوان شمس. غزليات. تهران: لانا.

النابغة الذبيانی (لاتا). ديوان النابغة الذبيانی، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. مصر: دار المعارف.

نهج البلاغة. (١٣٨٧ق). نسخة صبحی الصالح. ط: ١. بيروت: دار الكتاب اللبنانی.

المجلات والصحف

الحجيری، محمد. (٢٠٠٨م). «غراب الشعر» مجلة الغاوون الإلكترونية. العدد ٨، تشرين الأول. بيروت.

المواقع الإلكترونية

www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=2613&r=&rc=12
www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&file=print&qasno=9685
www.aftabir.com/articles/view/art_culture/literature_verse
www.alwarraq.com موقع الوراق
www.smartsch.com/forums/showthread.php?p=348

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٦٩ ـ ١٥٥

إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية في إيران

ناصر قاسمی*

الملخص

إن المســرح الحديث قد غرست جذوره في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي بطرق مختلفة ولا سـيما الترجمة، وقام الكتاب المســرحيون بتأثر من المسرحيات الفرنسية ولا سيما مســرحيات موليير. فكان المسرح في البداية تكوّن من المسرحيات الهزلية التي كان أبطالها من القرويين الســذج والشخصيات القريبة من المجتمع الإيراني. ثم تطور ونشــأت المســرحيات التي ركزت على نماذج حية من الحياة والمجتمع. اتسم المســرح الإيراني منذ نشــأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحي الإيراني منذ تعرّفه المسرح الغربي إلى التاريخ واستلهمه في مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلى الماضي لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشــخصيات بطولية، والتغني به، وتنوير الشــعب وإثارته على الطغاة من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر، والدفع بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضي والتاريخ.

وتقوم هذه المقالة بتســليط الضوء على نشأة المسرحية التاريخية في إيران، والأسباب التي أدّت إلى إقبال الكتاب المسرحيين على هذا النوع الأدبي، وتبيين مسار تطورها عبر اجتياز مراحلها المختلفة، وتقوم أيضاً بدراســة المســرحيات التي تركها الكتاب المسرحيون آنذاك استمداداً من طريقة وصفية تحليلية والنقد عليها.

الكلمات الدليلية: إيران، المسرحية، التاريخ، الأدب، العصر المعاصر.

*. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران – فرديس قم.
naserghasemi@ut.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٥ش
تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٨ش

المقدمة

لم يكن تصور المســـرح والمســـرحية عند الإيرانيين بالأمر البعيد عن خواطرهم، فقد سبق لهم – عبر التاريخ – أن عرفوا كثيراً من الأشكال الحوارية والظواهر المسرحية، سواء أكان ذلك من واقعهم الاجتماعى أم التاريخى، إذ إن تاريخ الفنون المسرحية فى إيران، اســـتنادًا إلى المعلومات المتوافرة، عرف منذ القديم، العروض الدينية أو المراثى التى كانت تقوم بتجسيد المراسم المذهبية، بالإضافة إلى العروض الشعبية التى تقوم بنقد الأوضاع الاجتماعية أو الترفيه عن المواطنين.

أما المســـرح الحديث فقد غرست جذوره فى أواســـط عهد الدولة الصفوية بدءًا من المســـرحيات الهزلية التى كان أبطالها من القرويين الســـذج والشـــخصيات الغريبة عن المجتمع الإيرانى. وعرفت إيران المســـرح بمفهومه الغربى الحديث ضمن جميع أشـــكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر الميلادى مع إنشاء دارالفنون وبدء نشـــاط حركة الترجمـــة عن اللغات الأوربية. ومنذ إنشـــاء دارالفنون بطهران عام ١٨٥١م.

دخل المســـرح بمعناه الحالى إيران للمرة الأولـــى عن طريق الترجمة، خاصة ترجمة آثار موليير الكاتب المســـرحى الفرنسى الشـــهير، إذ تُرجمت مسرحياته إلى الفارسية بعد تأسيس مدرســـة دار الفنون وانتشار اللغات الأجنبية ولاسيما الفرنسية فى إيران، وكانت تعرض فى ســـاحة تلك المدرسة. ومن أوائل المسرحيات التى ترجمت يمكن أن نذكر مســـرحية «طبيب إجبارى» وهى ترجمة لمســـرحية موليـــير **Medicin malgrelui** (طبيب رغم أنفه) وقد ترجمها إلى الفارسية محمد حسين خان اعتماد السلطنة ونشرت بطهران عام ١٩٠٤ م.

وكان أول المخرجـــين الذيـــن انطلقوا من واقـــع المجتمع الإيـــرانى فى موضوعات المســـرحية وأشـــكالها تزامناً مع ترجمة مسرحيات موليير، وبشـــكل قريب من أسلوب غوغـــول (الكاتب المســـرحى الروســـى)، هو مـــيرزا فتحعلى آخونـــد زاده الذى كتب ســـت مســـرحيات باللغة التركية، وترجمها كلها إلى الفارسية جعفر قراچه داغى. ويعدّ آخوندزاده أول كاتب مســـرحى إيرانى ســـار على النهج الفرنســـى وقام بنشر أسلوبه،

واشتهر آخوند زاده (بموليير الشرق وغوغول قوقاز وموليير آذربيجان) بسبب كتابة مسرحياته الست الهزلية.

ولكن أول من قام بكتابة مسرحيات باللغة الفارسية هو ميرزا آقا تبريزى الذى ألّف ثلاث مسرحيات قصيرة تنسب خطأً إلى ميرزا ملكم خان ناظم الدولة، ونشر بعضها فى حواشى صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م.

وقد هيأت الثورة الدستورية فى إيران عام ١٩٠٣م أرضية لانتشار صحف لاحصر لها، مملوءة بهجوم علنى على الحكومة ومؤسسات الدولة الرسمية، كما أنها هيأت المناخ المناسب لظهور تدريجى لوعى ثقافى ديد. ونجحت فى إحراز تقدم نحو ثورة ثقافية. وفى أثناء ذلك اطلع الناس على التطورات العلمية والثقافية والاقتصادية فى الغرب ولاسيما المسرح الحديث الذى كان من مظاهر الحضارة الغربية.

وأما الثورة الإسلامية الإيرانية فهى نقطة انعطاف فى تاريخ إيران، وتعدّ أيضاً نقطة انعطاف فى الأدب المسرحى، إذ إنها أوجدت التحول والتطور فى مضامين المسرحيات وأشكالها الفنية، وحمّلت الفنان المسرحى مسؤولية كبيرة وصعبة تمثّلت فى مكافحة الغزو الثقافى الغربى والحد من انتشاره، فضلاً عن نشر القيم الثقافية الإسلامية فى المجتمع.

إن المسرحيات التى ظهرت بعد الثورة تنطوى بشكل عام على الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية التى حدثت قبل الثورة، وعلى ما كان المجتمع الإيرانى يعانى منه فى زمن الشاه من ظلم وفساد وفقر وتخلف. وقد تغيرت مضمونات المسرحيات ومفهوماتها بعد الثورة، بعد أن كانت تعالج المسائل السياسية والمشاكل الاجتماعية التى كان يعانى المجتمع الإيرانى قبل الثورة. وحاول الكتاب المسرحيون فى هذه الفترة أن يقارنوا فى مسرحياتهم الوضع السائد سياسياً واقتصادياً وثقافياً فى زمن الشاه والوضع فى فترة ما بعد انتصار الثورة .

وقد تخلى المسرح فى إيران بعد الثورة عن مسرح العبث الذى عرفته أوروبا، واتجه المسرح نحو القيم الإنسانية والأخلاقية. وقد قام المسؤولون والمعنيون بالمسرح، بعد انتصار الثورة، بخطوات حثيثة فى المسرح ليحوّلوا هذا الفن المنبهر بالغرب إلى فن إيرانى أصيل صادر عن ثقافة الثورة الإسلامية وقيمها.

أما هذه المقالة فإنها بصدد الإجابة على الأسئلة منها: كيف نشأت المسرحية التاريخية في إيران؟ ما هي المراحل التي مرّت بهذه المسرحية؟ ومن هم الكتاب المسرحيون الذين تناولوا هذا النوع من المسرحية؟ والباحث للإجابة عن هذه الأسئلة استمدّ من المنهج الوصفي والتحليلي مروراً بالنقد عليها.

المسرحية التاريخية في إيران

اتسم المسرح الإيراني منذ نشأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحي الإيراني منذ تعرّفه المسرح الغربي إلى التاريخ واستلهمه في مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلى الماضي لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشخصيات بطولية، والتغني به، وتنوير الشعب وإثارته على الطغاة من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر وغيرها.

وبما أن إيران في العهد القاجاري كانت مسرحاً مفتوحاً لنهب الدول المستعمرة والطامعين وغاراتهم، في الوقت الذي كان الشعب فيه يرزح تحت ضغوط الحكام والملوك القاجاريين وظلمهم، ومن ثمّ كان المثقفون ومنوّرو الفكر يعانون من قمع الحكومة وبطشها وتشدّدها عليهم وسلب حرياتهم الفردية والاجتماعية، ومن ثمّ كان توجيه اللوم إلى الحكومة ورجالها أمراً شديد الصعوبة، إن لم يكن مستحيلاً، وكان محفوفاً بالمخاطر التي تصل إلى حد تهديد الحياة، لذلك لجأ الكتّاب المسرحيون إلى التاريخ، فقاموا بإسقاط الأحداث المعاصرة على أحداث الماضي الغابر للتعبير عن قضاياهم الراهنة، ولاستخلاص العبرة والحكمة من تلك الأحداث الغابرة. (سايكس، ١٣٧٧ش: ٤٣٥ و٤٤٠؛ آرين پور، ١٣٧٢ش، ج٢: ٢٣٨)

ومما يلفت النظر في هذه الفترة أن الكتّاب المسرحيين الإيرانيين من بداية تعرّفهم المسرح، قاموا بإسقاط الوقائع المعاصرة على الأحداث التاريخية، وخير دليل على ذلك، الوصية التي أوصاها ميرزا فتحعلي آخوند زاده إلى تلميذه ميرزا آقا تبريزي، عندما نصحه بإسقاط أحداث عصره على التاريخ كي يكون بعيداً عن دائرة الاتهام، لأن كتابة المظالم ونشرها كما هي عليه في زمن حاكم الأهواز (أشرف خان) يعني

الوقوع فی مشكلة، والسير إلى حيث يقف الجلّاد، لذلك كانت الوصية بأن يتم الحديث عن زمن الملك سلطان حسين الصفوی الذی عرفه التاريخ بفساد الحكم وانتشار الفوضی، وهنا لا بد لمن يعی أن يقرأ ما بين السطور (Subtext)، ويعرف أن المقصود هو (أشرف خان) ورجاله. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٤)

ومن النقاط البارزة فی استلهام التاريخ فی هذه الفترة، انتقاء أبطالهم من الحكام والأرستقراطيين والقواد المعروفين فی مسرحياتهم، مثل أشرف خان حاكم الأهواز، وزمان خان، والسلطان حسين الصفوی، وأنوشروان وغيرهم. وكذلک تقيّد الكتّاب المسرحيين بسير الحدث التاريخی وتوظيف حقائق التاريخ ووقائعه وشواهده وأحداثه وشخوصه، كما هی فی التاريخ.

وقد اهتم معظم الكتّاب المسرحيين فی العصر البهلوی، ولا سيما فی بداية حكم رضا شاه، بالوطنية والافتخار بإيران القديمة فی فترة نجت إيران من سيطرة حكومة القاجاريين التی أهدرت طاقات البلد، وكان المنقذ الجديد يبشّر الناس بالحرية والاستقلال والعودة إلى الافتخار الوطنی، لذلک كان الاهتمام بإعادة أمجاد إيران القديمة أفضل طريقة لإظهار الدمار والأزمات التی عانی منها البلد والشعب. وقد غلبت روح الافتخار الوطنی فی مسرحيات هذه الفترة بسبب ترويج الحكومة الإيرانية وتعظيمها لإيران والتاريخ الماضی، حيث أقبل المسرحيون الإيرانيون على التاريخ ولا سيما التاريخ السابق للإسلام، واستمدوا مسرحياتهم من فتراته للاعتزاز بالقومية والمجد القديم، الذی كانت تتمتع الحضارة الإيرانية فيه بالبطولات التاريخية القديمة، فبرزت مسرحيات، مثل «پروين دختر ساسان» (بروين بنت الساسان ١٩٢٨م)، لصادق هدايت، و«تجديد عظمت ايران» (تجديد عظمة إيران) لإبراهيم خواجة نوری، و«كوروش كبير» (كورش[قورش] الكبير) لمصطفی دهشتكار وغيرها. (المصدر نفسه: ١٢٤؛ آرين پور، ١٣٧٢ش: ٢٣٨)

ومن الجدير بالذكر أن الإيرانيين احتفلوا بذكری الألفية لـ «فردوسی طوسی» الشاعر الملحمی الإيرانی عام ١٩٣٤م، وكان هذا الاحتفال يتعلّق بالأحداث الوطنية التی بدأت فی إيران، وقد ساعد هذا المهرجان فی تعزيز المسرحيات التاريخية وترويجها

فی هذه الفترة.

ولكن الصفحة لم تلبث أن انقلبت وذاب ثلج الأحلام، وبدأت فترة الظلم والاستبداد والاضطهاد، وانتشر الفقر والاضطراب بين الشعب، وبالتالی تمّت ملاحقة المثقفين ومنيری الفكر بلا هــوادة، وجرت اغتيالات فی صفوف الحركة الوطنية والشــخصيات المحبوبة من الشــعب من جانب، ومن جانب آخــر بلغت تحركات الــدول الأجنبية وتدخّلاتها أعلــى مراحلها إلی أن تســلّطت علی البــلاد كاملة، وفی هذه الأثنــاء لم يجد الكتّاب المســرحيون سبيلاً غير اللجوء إلی التاريخ، مما يتيح للكاتب مساحة حقيقية من حرية التعبــير للحديث عما يجری فی البــلاد من الأحداث، فقاموا بإســقاط الواقع الحاضر علی الأحداث الماضية، ليدفعوا بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضی والتاريخ، فأخذوا يخرجون من الإطار الكلاسيكی الذی يقدّس التاريخ الوثيق بأحداثه ووقائعــه، ويقومون بالتشــكيك فی الواقــع، من حيث كونه واقعاً، ومــن ثمّ فی التاريخ من حيث هو تاريخ، ويســائلون التاريخ وأحداثه. واختــار الكتّاب فی هذه الفترة من التاريخ الإيرانی أحلک لحظاته وأكثرها قسوة ومرارة وهواناً، وانتقوا من عامة الناس والشعب المســحوق ومن الذين ضاع ذكرهم فی التاريخ ونسيهم المؤرخون، شخصيات لمسرحياتهم. (بصيرت منش، ١٣٧٧ش: ٣٨- ٤٠)

مراحل كتابة المسرحية التاريخية فی إيران

يمكن تقسيم المسرحيات التاريخية فی إيران إلی ثلاث مراحل:

المرحلة الأولی: منذ نشــأة المسرح حتی الثورة الدســتورية عام ١٩٠٦م: فی رحلة البحث عن أســس المســرح الإيرانی وتاريخه، يمكن للمرء أن يری أنّ ولادة المسرح فی إيران ارتبطت بالأحداث التاريخية، وخير مثال علی ذلک مسرحيات ميرزا آقا تبريزی، والتی نُســبت بالخطأ إلی ميرزا ملكم خان، والتی عرفها الجمهور باســم "سرگذشــت اشــرف خان حاكم عربستان" (حكاية أشــرف خان حاكم عربستان [الأهواز]). فهذه المســرحية تنقل لنا القصة التاريخية لحاكم الأهواز أشرف خان، ومسرحيته الثانية تحت عنوان "شــيوه حكومت زمان خــان" (طريقة حكم زمان خان)، كانــت تاريخية أيضاً

ومسرحيته الثالثة "حكايت كربلا رفتن شاه قلى ميرزا" (حكاية ذهاب شاه قلى ميرزا إلــى كربلاء)، تصور لنا قصة ذهاب شــاهقلى ميرزا إلى كربلاء وما رافقها من أحداث ومواقــف. من خلال هذه الأمثلة ندرک أن الأدب المســرحى الإيرانى كان قد ظهر فى نعومة أظفاره أمام الملأ بقالب تاريخى. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٦)

لقــد وقــع اختيار الكتّاب المســرحيين فى هــذه المرحلة على مســرحيات الكاتب الفرنســى موليــير، لأنهم هدفــوا من خلال ذلک إلــى عدة أمور، ومنها وجود تشــابه كبير بين الشــخصيات فى مســرحيات موليير من جهة، وبين شخصيات المجتمع فى عهد الدولة القاجارية من حيث العلاقة الســائدة بين الســلطان وعامة الشــعب، بالإضافة إلــى أن ترجمــة أعمال موليير كانت طريقة لتوجيه الأبصــار إلى ما يجرى فى البلاد من خلال الأحداث المتشــابهة، والتى ورد ذكرها فى مؤلفات موليير وغيره من المسرحيين. (اسكويى، ١٣٧٧ش: ٦٩)

يعدّ الكاتب المســرحى الإيرانى نريمان نريمانوف أول من كتب المسرحيات التاريخية الخاصــة بتاريخ إيــران، حيث إن الجرائــد القوقازية والإيرانية ضمّــت فى صفحاتها مقالات كثيرة حول المسرحية التاريخية، مما أغنى الموضوع وألهم كتّاباً آخرين أن يحذوا حذوه، ومن هذه المسرحيات، مسرحية "نادر شاه ١٨٩٩م" وقد كتبها نريمانوف فى وقت كانت البلاد تعانى بشــكل كبير من اســتبداد الملوک وذوى النفوذ فى إيران، ومن عدم كفــاءة أجهزة الحكم، الأمر الذى نتج عنه هدر المال العــام وتبذيره، وتعدّى ذلک إلى ســلب أموال البيــوت الإيرانية من خلال إنهاكها بالضرائب الجائــرة، لقد لجأ الكاتب القديــر إلى التاريخ ليكون غطاءً آمناً لصرختــه فى وجه الحكومة القائمة، حيث دارت أحداث المسرحية حول السلطان حسين شاه، وطهماسب الثانى، ونادر شاه، أى الحكّام الذين عُرفوا بعدم كفاءتهم فى إدارة شــؤون الحكم واســتبدادهم ودمويّتهم، ومن خلال إبــراز هذه الصــورة الواقعية تمكّن نريمانوف من توجيه الأنظــار إلى حكم القاجاريين الفاســد والمغتصب لخيرات البلاد ونفوس العباد، وتمكّن بذلک من تجاوز مقصّ الرقابة الحكومية. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج٢: ١٢٦)

وجديــر بالذكر أن المســرحيات التاريخيــة فى هذه المرحلة اتّســمت بالحفاظ على

حقائــق التاريــخ والتقيد بها، وأيضاً الإقبال على المضمونــات الأخلاقية والدعوة إلى التمسک بالفضيلة، وتقديم العبرة.

المرحلة الثانية: من الثورة الدســتورية ١٩٠٦م حتى انقلاب ١٩ آب عام ١٩٥٣م: لقد أخذت بعض المضامين من قبيل الوطن، والحرية، وقضايا المرأة تترســخ فی الأدب والفن فی مطلع الثورة الدستورية فی إيران، وفی المراحل اللاحقة سعى المؤلفون والكتّاب ولا ســيما بعد ســنة ١٩٢٢م إلى الحفاظ على هذه المضامين، وإلى الالتزام بها بوصفها مكتســبات عزيزة فی زمن التسلط والاســتبداد، مما أدّى إلى إلباس الواقع المرير ثوب التاريخ والأسطورة، ليبقى ذلک الخيط الرفيع الذی يربط بين المفكرين والمجتمع، والذی يعبر بالمفكر إلى برّ الأمان، ويكشــف المستور فی ذلک الزمان. كان الكتّاب المسرحيون فی ذلک العصر يبحثون عن الهوية الوطنية الحقيقية، وكان ذلک التحدی يشكل هاجساً دائمــاً يدفعهم إلى العودة للتاريــخ، وفتح أبواب الماضی، والســعی فی دروب الزمان، تهديهم منارة الفخار والاعتزاز بماضی إيران العصیّ على النسيان، وكانت الغاية إعادة القاطرة إلى مســارها الصحيــح، ولتنفض البلاد المنهكة غبار الذل، وتعود إلى ســابق عهدها كشــمس النهار، وبهذه الطريقة تصل الرســالة إلى العامة ويسمع الناس النداء، وقد كانت ملحمة شاهنامه فردوســی المرجع الأساسی لغالبية هؤلاء المؤلفين. (طالبی، ١٣٧٩ش: ١٨)

كذلــک يجب الإشــارة إلى أن الشــعور الوطــنی والتعلق بالوطــن، فی عهد الثورة الدستورية فی إيران والسنوات القليلة التی سبقت ذلک العهد، قد تنامی وبلغت معنويات الشــعب الإيرانی الوطنية ذروتها. وفی هذه المرحلة، جاء ميرزا زاده عشــقی وهو أحد الكتّاب المسرحيين الإيرانيين، وأفرغ هذه المشاعر كلها فی مسرحيته المعروفة "رستاخيز شــهرياران ايران" (بعث الملوک الإيرانيين ١٩٢٠م)، وذلک بعد عودته من السفر الذی أوصلــه إلى أطلال إيوان المدائن مقر الحكومة الساســانية، ولقد أظهر هذا الكاتب فی مســرحيته هذه، مدى تأثره بالوضع الحالی الذی وصلت إليه إيران بالمقارنة مع ماضيها العريق. (خلج، ١٣٨٠ش: ٧٠)

ومن الكتّاب الآخرين (غريغور يقيكيان) الذی ينتمی إلى المدرسة نفسها، من حيث

أسـلوبه فى كتابة المسـرحيات التاريخية، والتى تتلاقى مع الكتابات السابقة فى أهدافها وغرضها، وعلى سبيل المثال لا الحصر، مسرحيته التى تحمل اسم "جنگ شرق وغرب يا داريوش سوم" (حرب الشرق والغرب أو داريوش الثالث ١٩٢٧م) التى تدور أحداثها حول هجوم الإسـكندر المقدونى على إيران وسـيطرة جنوده على بعض مناطق البلاد، والأوضـاع الداخلية فى بلاط حكم داريوش الثالث آنذاک، حيث يمثّل الإسـكندر فى هذه المسـرحية الغرب الذى يفخر بالتقدّم الجديد، ويمثّل داريوش الثالث الشرق الذى تعرّض للموت بسبب الفساد والخيانة. (يقيكيان، ١٣٠٧ش) وكذلک مسرحيته الأخرى "أنوشيروان عادل ومزدک" (أنوشروان العادل ومزدک ١٩٢٩م) والتى تصوّر لنا مرحلة العهد الساسـانى، وهى فى حقيقة مضمونها تهدف إلى إيضاح الوضع والظروف السائدة فى العهـد القاجارى، فهى تروى قصـة "مزدک" الذى جاء بعقيـدة جديدة لفتت انتباه إمبراطور إيران "قباد" فسـكن فى البلاط، وقام بتبليغ عقيدته مستغلاً إمكانيات البلاط والجنـود والأموال والمبلّغـين، ورافقته فى هذا العمل ابنة رئيـس الكهنة، وقام مزدک بمؤامرة على "خسـرو أنوشيروان" وبعد أن كشفها "أنوشيروان" خلع "قباد" من السلطة، وحكم على "مزدک" بالإعدام، وأخيراً أُعدم شنقاً وأُحرق جسده فى النار.

ومن كتّاب المسـرحيات أيضـاً ذبيح الله بهروز الذى كان كاتبـاً فى البلاط الملكى لناصر الدين شاه، فى مسرحيته التاريخية "جيجک عليشاه يا أوضاع دربار در چند سال پيش" (جيجک عليشـاه أو أوضاع البلاط فى سنوات قليلة ١٩٢٢م) دأب على تصوير مظاهر الفساد والظلم والجهل فى هذه المسرحية بشكل لاذع وساخر وكشف عن طبيعة النظام الاستبدادى السائد آنذاک. ومن مسرحياته الأخرى "شاه ايران وبانوى ارمن" (ملک إيران والسـيدة أرمن ١٩٢٧م) التى تعدّ من مسـرحياته التى تجلّت فيها النزعة القومية وحب الوطن، ومسـرحية "شب فردوسـى" (الليلة الفردوسى ١٩٣٢م) التى تدفع إلى تبجيل الشاعر الكبير وتمجيده. (سپانلو، ١٣٦٢ش: ٢٠٦)

ومن الجدير ذكره أن كتابة المسـرحيات زمن حكم رضا شاه (١٩٢٥- ١٩٤١م) قد تأثرت بتشجيع النظام الحاكم على العودة إلى التراث والاعتزاز به، والذهاب بالشعور القومى إلى مرتبة مقدسـة، وهذا ما يعرف بالنزعة القومية والنزعة إلى التراث القومى،

(بصـيرت منـش، ١٣٧٧ش: ٤٠-٤٣) ولهذا فقد ازداد اهتمـام الكتّاب بالتاريخ ولا سـيما تاريخ ما قبل الإسلام، وبدأ الكتّاب يركزون على استخدام التاريخ وما فيه من أحداث فى مسـرحياتهم، وأصبح للمسرحيات التاريخية مكانة مرموقة بين المسرحيات، وهذا ما عكس بشكل جليّ تطور الأدب المسرحى فى إيران فى تلك الفترة وذلك من خلال كتاباتهم المسـرحية التى بنت تفاصيلها على أسـاس الاعتزاز بالانتماء القومى، وقـد نجح هؤلاء الكتّاب فى إبراز النزعة القومية للعالم بشـكل الظاهرة التاريخية، وتعدّ مسـرحيات صادق هدايت "پروين دختر ساسـان" (پروين بنت الساسـان ١٩٢٨م)، ومازيار ١٩٣٣م، "افسـانه آفرينش" (أسـطورة عالم الخليقة) نماذج منها. بالإضافة إلى ذلك فإن عهد رضا شـاه قد شـهد حدثين بارزين؛ أحدهما مهرجان الألفية للشـاعر الفردوسـى، والآخر تكريم الشاعر سعدى الشيرازى والالتفات إلى ديوانيه (بوستان و گلستان)، ولقد ترك هذان الحدثان تأثيراً مهماً فى مسرحيات هذه المرحلة مما أدّى إلى ظهور المسرحيات التاريخية الشعرية. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٢٨)

ومن المسـرحيات التاريخيـة التى ركزت علـى النزعة القومية وسـيادة الأراضى الإيرانيـة، واسـتقلالها ومجابهة العدو الأجنبى، مسـرحية "آخرين يادگار نادر شـاه" (تذكار نادر شاه الأخير ١٩٢٧م) لسعيد نفيسى، وهذه المسرحية تعود إلى الأيام الأولى لاندلاع الحرب الإيرانية الروسـية، وتصوّر لنا قصة حياة أحد المسـؤولين فى لواء نادر شـاه والمسمّى الهيار بيک وابنه أزدشير بک، حيث امتنع أزدشير بک عن الذهاب إلى الحـرب بذريعة الاهتمـام بأبيه العجوز، مما أدّى إلى غضـب الأب الذى كان قد خدم نادر شاه لعدّة سنوات، حتى أنه فقد وعيه من شدّة الغضب وأصيب بنوبة قلبية. فنصحه الطبيب أن لا يتعرّض لأىّ حزن أو خبر سيّء؛ لأنه سيسبّب ضرراً لقلبه. وعندما شاهد أن الجنود الروس حاصروا المدينة وهو فى الفراش، استلّ سيفه لمحاربتهم، لكنه سرعان ما وقع على الأرض. (نفيسـى، ١٣٠٥ش) وأيضاً مسـرحية "ميدان دهشـت" (ساحة الدهشـة) لغريغور يقيكيان والتى تدور أحداثها حـول المراحل الأولى للحرب العالمية الأولـى، وهـى فى مجملها تعرض فكرة الحرب، كما أن الكاتب يصوّر لنا مدى نفوره فى هذه المسـرحية من القتل والفساد والدمار السـائد آنذاک، وأيضاً مسرحية "تيسفون"

(المدائن ١٩٣٢م) التى كتبها تندركيا، والتى تصوّر الأحداث التاريخية للعصر الساسانى.

المرحلة الثالثة: من انقلاب ١٩ آب عام ١٩٥٣م إلى ما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م: ومن الظواهر التى وُجدت فى أواخر العهد البهلوى فى إيران، ظاهرة العودة إلى التراث على الصعيد الثقافى والاجتماعى والسياسى، التى أصبحت من أهمّ التحدّيات الفكرية والثقافية فى المجتمع الإيرانى لعشرات السنين. والعودة إلى التراث واحدة من أهمّ الأساليب الحديثة الهادفة إلى تجديد إيران وتطويرها، وهى تسعى إلى إحياء العادات والتقاليد القديمة، وتجديدها بما ينسجم مع الحياة المعاصرة فى ذلك الوقت، بالإضافة إلى إظهار نظم جديدة فى مجال الفكر الاجتماعى والثقافى والسياسى، وكذلك فإنها تعيد إنتاج البنى التحتية الثقافية والاجتماعية الحديثة على أساس التقاليد والتراث القديم. وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن مسرحيات أرسلان پوريا تشتمل فى أحداثها على أساطير إيران القديمة مثل "آرش كمانگير" (آرش رامى القوس ١٩٥٩م)، و(آناهيتا)، وتتضمّن أيضاً الوقائع التاريخية والأحداث التى وقعت فى فترة الثورة الدستورية، ومنها "سرود آزادى" (نشيد الحرية)، و"تراژدى أفشين" (مأساة أفشين١٩٥٧م)، و"تراژدى كمبوجيه" (مأساة قمبيز ١٩٥٧م)، و"تازيانه بهرام" (سوط بهرام ١٩٦٨م)، و"رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) وغيرها. (خلج، ١٣٨٠ش: ١٠٣- ١٠٤)

فعلى سبيل المثال يستلهم هوشنگ باخترى مسرحيته "قيام بابک" (ثورة بابک ١٩٦٩م) من الفترة العباسية فى عهد المعتصم بالله العباسى، وتصوّر المسرحية "بابک" (قائد فرقة خرم دينان وأنصار أبى مسلم الخراسانى) وهو يجمع المزارعين ويحرّضهم على الخليفة المعتصم بالله، فيعيّن الخليفة المعتصم بالله الأفشين ليحاربه، حيث ينتصر عليه الأفشين، ويقطع جسده أمام الخليفة. (باخترى، ١٣٤٨ش)

لقد هدف كتّاب هذه المسرحيات التاريخية إلى تقديم الأحداث التاريخية بقالب أدبى، وتسليط الضوء على تاريخ إيران بوجهه الحقيقى وبلورة المواقف من هذه الأحداث، كما هدف البعض الآخر من الكتّاب إلى معالجة قضايا أخلاقية، وتعميم بعض المآثر والعادات والتقاليد وإصلاح المجتمع.

فقد استلهم أرسلان پوريا أحداث مسرحيته "تراژدی کمبودجية" (مأساة قمبيز ١٩٥٩م) من حادثة تاريخية تعود إلى العهد الإخميني(١) (الذى تأسس عام ٦٥٠ ق.م)، حيث خلف (قمبيز) أباه (قورش)، وتتشكّل هذه المسرحية من أربعة مشاهد. ففى المشهد الأول يقدّم كل واحد من مبعوثى البلدان المختلفة هديته إلى الملک (قمبيز) ومنهم مبعوث الحبشة الذى يقدّم إليه القوس ويطلب منه أن يسحبها بمنتهى قوته،(لأن الناس كانوا يعتقدون قديماً أن أقوى شخص فى الأسرة يستحق الملک بعد موت أبيه) ولكن الملک يفشل فى هذا العمل، ثم يسحبها (برديا) أخو الملک، حيث يلفت انتباه الحبشى والجمهور ولذلک يحسد (قمبيز) أخاه الصغير (برديا) ويبدأ الخلاف بينهما. وفى المشهد الثانى يقوم (قمبيز) مع گئومات (جئومات) بمؤامرة على قتل أخيه (برديا) ويدّعى أنه خرج ليتسلّم ولاية خوارزم تنفيذاً لوصية أبيه. وفى المشهد الثالث يفكّر (جئومات) بحيلة من أجل الوصول لعرش الحكومة، حيث يحرّض (قمبيز) على الهجوم على مصر وهو يعرج إلى العرش فى پاسارجاد. وبعد أن يستولى (قمبيز) على مصر، يستعدّ للهجوم على الحبشة. وفى المشهد الأخير يظهر جيش (قمبيز) تائهاً فى الصحراء ويرجع فاشلاً إلى مصر، ويرى نفسه محاصراً من جانب داريوش وأصحابه، علماً بأنهم يعرفون أنه قتل (برديا)، ويضرب (قمبيز) نفسه بخنجر ويدّعى أن الشخص الحاكم فى پاسارجاد هو جئومات الذى خدعه وحرّضه على قتل أخيه (برديا) ويموت. ويفرح الجميع بأن زمن الظلم والفساد قد انتهى بموت (قمبيز) فهم يعزمون على قتل (جئومات) للتخلص من الظلم والفساد. (پوريا، ١٣٣٨ش)

كذلک استحضر أرسلان پوريا فى مسرحيته "رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) الثورة الدستورية وثورات الجماهير ضدّ عناصر الحكم القاجارى، وتجرى أحداث المسرحية فى مدينة تبريز عام ١٩٠٦م، حيث تتشكّل المسرحية من خمسة فصول أو حسب كتابة المؤلف من خمس ثورات، إذ إنه سمّى كل فصل ثورة، فتدور المسرحية

١. تم تأسيس السلسلة الإخمينية على يد إخمين (هخامنش) وهو واحد من أمراء پاسارجاد، ومن الرجال الكبار من قوم الفرس عام ٦٥٠ ق.م، حيث بنى قورش الكبير (كورش بزرگ) هذه السلسلة رسمياً عام ٥٤٦ ق.م بعد استقرار الأمن فى البلاد. وبعد موت قورش تسلّم قمبيز (كمبودجية) ابنه الكبير الحكم عام ٥٢٩ ق.م..

حول ثورة الناس على الحكم الاستبدادى والحرية والعدالة. (پوريا، ١٣٥٠ش)

واستمدّ بهرام بيضائى أيضاً فى مسرحيته "فتحنامه كلات" (رسالة فتح كلات ١٩٨٣م) الفترة التاريخية التى هاجم فيها التتار إيران، وسيطروا على البلاد لفترة طويلة. ولجأ الكاتب فيها إلى الإسقاط التاريخى، ليروى للناس ما يجرى فى المجتمع على شكل حكاية حقيقية مرّ بها شعبه إبان احتلال التتار لإيران. (بيضايى، ١٣٦٢ش)

ولاحظنا فى هذه المرحلة أن الكتّاب المسرحيين استلهموا أحداث التاريخ، لإسقاط قضايا الحاضر ومشكلاته على الماضى، حيث لم يتقيّدوا بحرفيات الحدث التاريخى وشخصياته، وقاموا بتحوير بعض الشخصيات، أو تغيير مسارها تبعاً لطبيعة عملهم الفنى ورؤيتهم الفكرية.

وأما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م فشهدت الكتابة المسرحية فى إيران صعوداً وانحداراً كبيرين. فالتطورات والتغييرات الثقافية التى حصلت فى مسيرة المسرح فى إيران الذى ما يزال يعدّ فى مرحلة الشباب، كانت بحاجة إلى محاولات أدبية اجتماعية جديدة، كى تتمكّن من تسجيل التحولات التاريخية فى هذا العصر فى إطار جمالى. لذلك تطرقت المسرحيات إلى نقد المعضلات الاجتماعية والفردية والحياة اليومية والقلق والأمنيات والمخاوف والآمال التى ترافق الناس.

لقد ضعفت المسرحية التاريخية فى إيران بعد الثورة الإسلامية، بسبب سرعة تطور الأحداث وحدّتها، وميل الكتّاب إلى التحدث بلغتهم اليومية كى يعطوا الأمل للإنسان وللارتقاء بوصفه فى المجتمع، فيصبح الإنسان العادى فى المجتمع أساساً للمسرحيات، وبالتالى يبرز عنصر الحماس فى المسرحيات. وكان الكاتب المسرحى يقوم بكتابة الوقائع بشكل بسيط وعلى الطريقة الصحافية إلى حد ما، حيث تخلو المسرحيات من الابتكار فى الشكل والمضمون، والأمر نفسه فيما يتعلّق باللغة التمثيلية والاستعارة.

أما من حيث المضمون، فتتحول العلاقات الإنسانية العميقة والخالدة كالحب والتعاطف إلى المضمونات الاجتماعية، ويخوض المسرح تجربة فكرية جديدة، تعالج الحياة اليومية بقلقها وأمنها ومخاوفها وآمالها التى ترافق الناس، وأحياناً يقترب الكلام من الخطاب المباشر وحتى الشعارات. ومن أبرز كتّاب المسرحيات التاريخية نستطيع أن

نذكر بهرام بيضائى وأكبر رادى اللذين واصلا نشاطهما المسرحى بعد الثورة الإسلامية فى إيران.

النتيجة

أما النتائج المهمة التى توصّل إليها الباحث أثناء دراسته، فهى:

- إن المســرح فى إيران جنس أدبى حديث، وتعرّفت عليه فى أواســط القرن التاسع عشــر الميلادى بطرق مختلفة ولا ســيما الترجمة، وتأثر كتابها المسرحيون بالمسرحيات الفرنسية ولا سيما مسرحيات موليير.
- إن بدايات المسرحية فى إيران كانت تاريخية، حيث تأثرت نشأة المسرحية التاريخية فيها بالعوامل الداخلية والخارجية التى كانت نشأة المسرحية متأثرة بها.
- كان المســرحيون الأوائل فى إيران وبســبب أن المســرح كان جنساً مستوحى من الغرب، ومن ثمّ فإنه كان غريباً بالنســبة للكتّاب والمتلقين على حد الســواء، ومن أجل التخفيف من دهشة هذا الأمر الجديد وغرابته، يتقيّدون بسير الحدث التاريخى ويلتزمون بحقائقــه، ولم يكونوا يحوّرون كثــيراً فى الحكايات الأصلية، فلا يســتلهمون منها فكرة فلسفية أو اجتماعية.
- كذلک كان المســرحيون الأوائل ينتقون أبطال مســرحياتهم مــن الحكام والقواد المعروفين، ومن طبقة الأرستقراطيين، لأن هذه الشخصيات كان يعرفها الكاتب والمتلقى ويعترفان بها، بغية النفوذ إلى قلوب المستمعين وعقولهم.
- لقد استلهم الكتّاب المسرحيون فى الفترات اللاحقة، ولا سيما بعد انقلاب ١٩ آب ١٩٥٣م ، من الفترات المظلمة والمليئة بالانكســارات والهزائم، بسبب تسلّط المستبدين على مقدّرات البلدين، وظلمهم واستبدادهم بحق الشعب.
- كذلک قام المســرحيون البلدين فى الفترات اللاحقة بإســقاط قضاياهم المعاصرة على الأحــداث التاريخية، بقصد الإفلات من الرقابة السياســية الشــديدة التى كانت تفرضها الحكومات، وكذلک بسبب رغبة فى إحداث التأثير القوى فى المتلقين وتحريضهم على أوضاعهم الراهنة لاتخاذ موقف ما تجاهها.

المصادر والمراجع

آرين پور، يحيى. (١٣٧٢ش). از صبا تا نيما. جلد اول، دوم. تهران: انتشارات زوار.
آژند، يعقوب. (١٣٧٣ش). نمايشنامه نويسى در ايران از آغاز تا سال ١٣٢٠ش. تهران: نشر نى.
اسكويى، مصطفى. (١٣٧٨ش). سيرى در تاريخ تئاتر ايران. تهران: نشر آناهيتا اسكويى.
باخترى، هوشنگ. (١٣٤٨ش) قيام بابک. تهران: انتشارات روز.
بصيرت منش، حميد. (١٣٧٧ش). علماء و رژيم رضا شــاه: نظرى به عملكرد سياسى - فرهنگى روحانيون در سالهاى ١٣٠٥- ١٣٢٠. چاپ اول. تهران: مؤسسه چاپ و نشر عروج.
بيضائى، بهرام. (١٣٦٢ش). فتحنامه كلات. تهران: انتشارات دماوند.
پوريا، ارسلان. (١٣٥٠ش). رستاخيز تبريز. چاپ اول. تهران: انتشارات فرزانه.
خلج، منصور. (١٣٨١ش). نمايشنامه نويسان ايران. تهران: نشر اختران.
ســايكس، ژنرال سرپرســى. (١٣٧٧ش). تاريخ ايران. ترجمه: سيد محمد تقى فخر داعى گيلانى. تهران: دنياى كتاب.
ســپانلو، محمدعلى. (١٣٦٢ش). نويســندگان پيشرو ايران از مشــروطيت تا ١٣٥٠ش. تهران: انتشارات نگاه.
طالبى، فرامرز. (١٣٨٢ش). شناختنامه ى اكبر رادى. تهران: نشر قطره.
ملک پور، جمشيد. (١٣٦٤ش). ادبيات نمايشى در ايران. تهران: انتشارات توس.
نفيسى، سعيد. (١٣٠٥ش). آخرين يادگار نادر شاه. تهران: مطبعه شرق.
يقيكيان، گريگور. (١٣٠٧ش). جنگ مشرق و مغرب يا داريوش سوم. رشت: لانا.
يقيكيان، گريگور. (لاتا). ميدان دهشت. تهران: مطبعه عروة الوثقى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٩٢ ـ ١٧١

التبادل الفونيمي عند "البيضاوي" في جهوده التفسيرية

محمدهادي مرادي*
فريد قادري**

الملخص
إن القضايا اللغوية لا زالت ولا تزال مهبط عناية اللغويين والعلماء، ومما لا شك فيه أنّ المحدثـين قد حصلوا علـى إنجازات هامة في ميدان معرفة اللغة، بيد أنها ترجع في غالب الأحوال إلى المنهجية في البحث العلمي والمعرفي، وذلك أن القدامى ـكالمحدثين ـ كانوا على وعي بأصول اللغة وجذورها. وهذا المقال يسـتهدف دراسة جهد قديم في هذا الحقل المعرفي، وهو ما بذله الإمام البيضاوي في تفسـيره من جهود متعلقة بمعيار التبادل الفونيمي الذي اعتمده المحدثـون كمعيار وأداة للتمييز بين الأصوات. وذلك عسـى أن نصل من خلال هذه الدراسـة إلى أن جهود القدامى في هذا الحقل اللغوي لم تكن أقلّ شـأنا من جهود المحدثين، وأنّ التراث اللغوي يحظى بقيمة علمية ومعرفية جعلته مؤهلا ليكون أساسا تقام عليه الجهود اللغوية الحديثة.

الكلمات الدليلية: البيضاوي، الصوت، الفونيم، التبادل الفونيمي.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبايي، إيران.
**. طالب في مرحلة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبايي، إيران. farid_ghdr@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٢٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٨ش

المقدّمة

«يعتبر علماء اللغة المحدثون دراسة الأصوات أول خطوة فی أیّ دراسة لغوية؛ لأنها تتناول أصغر وحدات اللغة؛ ونعنی بها الصوت الذی هو المادة الخام للكلام الإنسانی.» (أحمد مختار، ۱۹۸۸م: ۹۳) وعرف الصوت Sound، بوجه عام، بأنه «اضطراب مادی فی الهواء يتمثل فی قوة أو ضعف سريعين للضغط المتحرک من المصدر فی اتجاه الخارج، ثم فی ضعــف تدريجی ينتهی إلی نقطة الزوال النهائی. ويقتضی هذا التعريف عناصر ثلاثة، تستدعيها عملية الصوت، هی:

جسم يتذبذب.

وسط تنتقل فيه الذبذبة الحاصلة عن الجسم المتذبذب.

جسم يتلقی هذه الذبذبات.

أما الصوت اللغوی (Linguistic Sound) الذی تؤلف مادته علم الصوت فإنه: الأثر الســمعی الذی يصدر طواعية عن تلک الأعضاء التی يطلق عليها اسم "جهاز النطق"، وهــو تمثيل للعناصر الثلاثة التی ألمعنا إليها، فأعضــاء النطق تمثل العنصر الأول، والأثر السمعی المتعلق بالصوت، من حيث انتقال موجاته فی الهواء يمثل العنصر الثانی؛ أما أذن المستمع التی تتلقی تلک الذبذبات فإنها تشكل العنصر الثالث.» (العطية، ۱۹۸۳م: ٦)

لقد خضعت الأصوات اللغوية لدراسة فاحصة من لدن علماء العربية، «وكان الخليل بن أحمد من أكثر اللغويين عناية بالبحث الصوتی، وكتاب "العين" هو معجم ينســب إليه، قد أقيم علی أساس صوتی، هو اعتبار مخارج الحروف فی ترتيب الأبواب، مبتدأ بحروف الحلق، ومنتهيا إلی الحروف الشفوية.» (علی زوين، ۱۹۸٦م: ٦۲)

ولكــن جهود اللغويين العرب فی حقل دراســة الأصوات كانــت مختلطة بغيرها من البحوث، ولم يعالجوها علاجا مســتقلا عن سائر الفروع اللغوية، إلی أن جاء ابن جنی، المتــوفی عام ۳۹۲هـ، فأفرد المباحث الصوتية بمؤلف مســتقل، ونظر إليها علی أنها علم قائم بذاته فی كتابه "سر صناعة الإعراب". (أحمد مختار، ۱۹۸۸م: ۹۳–۱۰۰)

كما أن المفســرين لم تفتهم العناية بهذا الفرع اللغوی فی جهودهم التفسيرية، وذلک حرصا علی بلورة الطاقة الإعجازية للقرآن، علی المســتوی اللغوی، ووصولا إلی الفهم

الصحيح لنصوصه.

ثم إن المعاصرين اتخذوا هذه الملاحظات الصوتية قاعدة أساسية، بنوا عليها محاولاتهم الصوتية فى الدرس اللغوى الحديث؛ هذا إلى جانب اختبارات الأجهزة الدقيقة والمتقدمة التى أتحفتهم بإنجازات لغوية فى مجال الكشف عن أسرار الصوت، مما ساعدهم على إرساء قواعد علم حمل عنوان "علم الأصوات"، وعرفه الدكتور رمضان عبد التواب بقوله: «هو الدراسة العلمية للصوت الإنسانى، من ناحية وصف مخارجه، وكيفية حدوثه، وصفاته المختلفة التى يتميز بها صوت عن صوت، كما يدرس القوانين الصوتية التى تخضع لها هذه الأصوات فى تأثرها بعضها ببعض عند تركبها فى الكلمات أو الجمل.» (عبد التواب، ١٩٩٧م: ١٣) فيتبين لنا، من خلال هذا التعريف، أن علم الأصوات قسمان: القسم الأول يبحث فى الصوت الإنسانى بحثا علميا موضوعيا، حيث يحدد مخارج الأصوات، وكيفية حدوثها، وبيان صفاتها المميزة لها عن غيرها، وهذا ما يحمل عنوان: (Phonetics) "الفوناتيك" أو "علم الأصوات" أو "الصوتيات" أو "علم الأصوات العام"، على اختلاف وجهات نظر الباحثين. (كمال بشر، ٢٠٠٠م؛ ٦٦-٦٧؛ أحمد مختار، ١٩٩٧م: ٦٩)

و أما القسم الثانى فيبحث فى الأصوات، «من حيث وظائفها فى اللغة، ومن حيث إخضاع المادة الصوتية للتعقيد.» (كمال بشر، ٢٠٠٠م: ٦٧) وهذا ما يحمل مصطلح: (Phonology) "علم وظائف الأصوات" (المصدر نفسه: ٦٧). ومن المعايير التى استخدمها اللغويون فى هذا الفرع اللغوى، للتمييز بين الأصوات وتحديد ما سموه بـ "الفونيم" معيار التبادل الفونيمى (Commutation)، وهو ما قد تنبه له القدامى، وهذا البحث سيتناول هذا المبدأ بالتحليل عند البيضاوى، تحديدا لمدى ما انتبه له من القضايا المتعلقة به. غير أن هذا الموضوع يرتبط بمفاهيم صوتية، يتطلب البحث تحديد معانيها، قبل الخوض فى صميم الموضوع، وهى: "الفونيم" و"التبادل" و"الصامت" و"الصائت".

ألف: الفونيم (Phoneme): "الصِيتة" «هو وحدة صوتية قادرة على التفريق بين معانى الكلمات، وليست حدثا صوتيا منطوقا بالفعل فى سياق محدد. فالفونيمات أنماط الأصوات (types of sounds) والمنطوق بالفعل هو صورها وأمثلتها الجزئية التى تختلف

من سياق إلى آخر، فالكاف فونيم، وكذلك الجيم والقاف.» (المصدر نفسه: ٧٠)

فالفونيـم، إذن، وحـدة صوتية «تقوم بالتفريق بين الكلمات مـن النواحى الصوتية (وهـذا طبيعى) والصرفية والنحويـة والدلالية. فكلمة "نام" مثـلا تختلف عن "قام" فى المعـنى، بالإضافة إلى اختلافهمـا فى التركيب الصوتى، بفضل وجـود فونيم "النون" فى الكلمـة الأولى، و"القاف" فى الثانية. والفرق بين "من" (بكسـر الميـم) و"من" (بفتحها) فرق فى الصرف والنحو والمعنى جميعا.» (المصدر نفسـه: ٤٩١) وغنى عن البيان أن هذا الفرق يرجع إلى تواجد فونيم الكسـرة فى الكلمة الأولى، وفونيم الفتحة فى الثانية. وفى عملية استبدال القاف بالنون، والفتحة بالكسرة. وتسمى القاف والفتحة مقابلا استبداليا للفونيم الأصلى؛ لأنها تسببت بحلولها فى محله فى تغير معنى الكلمة.

قسـم الباحثـون الفونيم إلى قسـمين، الأول: الفونيمـات التركيبيـة(Segmental phonemes)، والثـانى: الفونيمـات فـوق التركيبيـة (Suprasegmental phonemes). «ومثال النـوع الأول الأصوات الصامتة، والحركات بوصفهـا عناصر مكوّنة للتركيب الصـوتى للغة؛ أما النوع الثانى، فمثاله تلـك الظواهر الصوتية التى تنتمى إلى التركيب كلـه، وتمتد خلاله، كالنبر والتنغيم.» (المصدر نفسـه: ١٠٣) وتسـمى، عند فيرث Firth وحواريه، بـ «الظواهر التطريزية»، فإنها «أشبه بالظواهر أو السمات التطريزية التى قد تلحق بالثوب أو تضاف إليه، فتكسـبه جودة ودقة، وتجعله أكثر قبولا.» (المصدر نفسه: ١٠٣-٤٩٧) وهذا البحث يعتمد التبادل على مستوى كلا القسمين.

ب: التبـادل (Commutation): ويراد بـه عملية تقتضى وضع صوت أو مقطع لغوى مكان صوت أو مقطع لغوى آخر فى كلمة واحدة، بما يسبب تغيرا فى دلالتها ـكما رأينا فى الأمثلة السـابقةـ وتجرى هذه الظاهرة الصوتية فى الصوامت والصوائت معا، وتبنى على فكرة المغايرة والمخالفة؛ إذ تسـتقل كل وحدة صوتيـة بكيانها الخاص وصورتها المستقلة. (بسام بركة، ١٩٨٨م: ١٦٩)

ج: الصامت: هو الصوت اللغوى الذى يحدث نتيجة احتكاك فى مكان ما من جهاز النطق، وهو الحرف الصحيح فى العربية. (إبراهيم أنيس، لاتا: ٢٧)

د: الصائـت: هو الصوت اللغوى الذى يحدث عند خروج الهواء حرّا، بلا احتكاك،

إلى خارج الفم، وعدد الصوائت ستة، منها ثلاثة قصيرة، وهى الحركات الثلاث، وثلاثة طويلــة، وهى المعروفة بحــروف المد واللين (الألف والواو واليــاء). (محمد محمد يونس على، ٢٠٠٧م: ٢٤٢)

أهمية البحث

ترجع أهمية البحث، قبل كلّ شــىء، إلى أنــه يمثل خطوة إلى العناية بالقرآن الكريم، من ناحية دراســته اللغوية، ثمّ يأخذ البحث أهميته من حيث إنه دراسة صوتية مستقلة فى ما بذله البيضاوى من الجهود اللغوية فى تفســيره للقرآن، وإنه بحث غير مسبوق بأية دراســة وتحليل فيما يتعلق بالجانب الصوتى الذى اعتمده البيضاوى فى تحليلاته اللغوية والصوتية، كما يساهم هذا البحث، هو الآخر، فى ربط الماضى بالحاضر، وتعزيز التفاعل بينهمــا، من خلال صهر موادّ من التراث اللغــوى فى بوتقة المناهج الحديثة، وذلك من أجل الكشف عن دورهما، جنبا إلى جنب، فى بناء مستقبل أفضل، وفتح آفاق جديدة فى عالم المعرفة والفنّ، وإثارة القوى الكامنة فى كيان الباحث، وتســريع خطواته فى العثور على إنجازات باهرة، فى مجال الوعى باللغة.

نبذة عن حياة البيضاوى، وتحديد قيمة تفسيره؟

هــو عبد الله بن أبى القاســم عمر بن محمد البيضاوى، ويلقــب بناصر الدين، ويعرف بالقاضى، ونســب إلى المدينة البيضاء، وهى مدينة قرب شيراز ببلاد فارس. ذكر العلماء والمترجمون أنه صاحب المصنفات، وعالم أذربيجان، وشيخ تلك الناحية، ولى قضاء شيراز مدة، وصرف عن القضاء، فرحل إلى تبريز. وكان إماما نظارا خيرا صالحا متعبدا. وكانت وفاته فى مدينة تبريز، سنة ٦٨٥ق. (الداودى، ١٩٨٣م، ج١: ٢٤٨؛ السبكى، ١٩٦٤م، ج٨: ١٥٧؛ ابن العماد، ١٩٨٦م، ج ٧: ٦٨٥؛ ابن كثير، ١٩٩٧م، ج١٧: ٦٠٦)

ولــه مؤلفات جليلة فى مختلف العلوم، تتمتع بالتحقيق والدقة وحدة النظر، منها: "طوالع الأنوار" فى التوحيد، و"الغاية القصوى فى دراية الفتوى"، و"منهاج الوصول إلى علم الأصول"، و"لبّ اللباب فى علم الإعراب"، ومختصر الكشاف المسمى بـ"أنوار التنزيل وأسرار التأويل"، وهو تفســير متوسط الحجم، يحتوى على علوم مختلفة تمتّ إلى علم التفسير بصلة، جمع فيه

البيضاوى بين التفسير والتأويل القائمين على أسس قواعد اللغة العربية، وقرر فيه الأدلة، فى مجال العقيدة والتصور الإسلامى، على أصول أهل السنة، وإن كان يعتنق أحيانا ما ذهب إليه الزمخشرى المعتزلى من عقيدة اعتزالية. (الذهبى، ۲۰۰۰م، ج۱: ۲۱۱)

وفى الحقيقة أنّ البيضاوى كرّس جهوده التفسيرية على ثلاثة مصادر تعدّ من أهمّ ما استخلص منه المواد التفسيرية، وهى تفسير الكشاف للزمخشرى، والتفسير الكبير للفخر الرازى، وتفسير الراغب الأصفهانى، حيث استقى من الأول ما يتعلق بالإعراب والمعانى والبيان، ومن الثانى ما يتعلق بالحكمة والكلام، ومن الثالث ما يتعلق بالاشتقاق وغوامض الحقائق. (حاجى خليفة، لاتا، ج۱: ۱۸٦) «كما أنه أعمل فيه عقله، فضمنه نكتا بارعة، ولطائف رائعة، واستنباطات دقيقة، كلّ هذا فى أسلوب رائع موجز، وعبارة تدقّ أحيانا وتخفى إلا على ذى بصيرة ثاقبة وفطنة نيرة. وهو يهتمّ أحيانا بذكر القراءات، ولكنه لا يلتزم المتواتر منها، فيذكر الشاذ، كما أنه يعرض للصناعة النحوية، ولكن بدون توسع واستفاضة، كما أنه يتعرّض عند آيات الأحكام لبعض المسائل الفقهية، بدون توسع منه فى ذلك، وإن كان يظهر لنا أنه يميل غالبا لتأييد مذهبه وترويجه.» (الذهبى، ۲۰۰۰م، ج۱: ۲۱۲)

التبادل على مستوى الفونيم التركيبي عند البيضاوى

يشتمل هذا الضرب على التبادل الفونيمى بين الصوامت، والتبادل الفونيمى بين الصوائت القصيرة، والتبادل الفونيمى بين الصوامت والصوائت:

ألف: التبادل الفونيمى بين الصوامت

وهو يقع فى فاء الكلمة، أو عينها، أو لامها.

ـ فاء الكلمة

مثال التبادل فى فاء الكلمة نحو: لفظة "بُشْرا" فى قوله تعالى: وَهُوَ الَّذِى يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَىْ رَحْمَتِهِ (الأعراف: ٥۷) فقد أثبت البيضاوى فى تفسيره قراءة "نُشُرا"، بفونيم النون، وقال: «جمع نشور، بمعنى ناشر، وقرأ ابن عامر "نُشْرا" بالتخفيف، حيث وقع.» (البيضاوى، ۱۹۹٦م، ج۳: ۲۸) ثم ذكر قراءة عاصم، فقال: «وعاصم "بُشْرا"،

وهو تخفيف بُشُر، جمع بشير.» (المصدر نفسه، ج٣: ٢٨) أى حصل هنا تغير فى الصوامت بمقابل استبدالى، وهو فونيم الباء، حيث استبدل عن فونيم النون؛ وترک البيضاوى ما أحدثه هذا التغير الفونيمى من تغير فى دلالة كل من هذين اللفظين، لوضوحها؛ إذ النشور، بفتح النون، الريح الحية الطيبة التى تثير السحاب (ابن عاشور، ١٨٨٤م، ج٥: ٣٣٢)، والبشير المبشّر الذى يبشر القوم بأمر خير أو شر (ابن منظور، لاتا، ج١: ٢٨٧) والذى هو مبلّغ البشرى، أى الخبر المفرّح (لويس معلوف، ١٣٨٦ش: ٣٨). وهنا وقع البشير صفة للرياح فى المعنى؛ إذ تبشر بالمطر.

ـ عين الكلمة

مثال التبادل الصوتى فى عين الكلمة، ما جاء فى لفظة "شغف" فى قوله تعالى: قَدْ شَغَفَها حُبًّا إِنَّا لَنَراها فِي ضَلالٍ مُبِينٍ (يوسف: ٣٠) ومعنى الآية: قد بلغ حبّ "زليخا" لـ "يوسف" سويداء قلبها. قرأ على بن أبى طالب(ع) وعلى بن الحسين وابنه محمد وابنه جعفر والشعبى وقتادة ومجاهد والحسن وابن محيصن: "شَعَفَها" بالعين المهملة، وقرأ الباقون: "شَغَفَها" بالغين المعجمة. (السمين الحلبى، لاتا، ج٦: ٤٧٦؛ القرطبى، ٢٠٠٥م، ج٩: ١١٦؛ اليشكرى، ٢٠٠٧م: ١,٥٧٦) فالبيضاوى تعرض لهذا التغير الفونيمى الناجم عن اختلاف قراءة القراء، ذاكرا أنه جاءت اللفظة بالغين المعجمة وبالعين المهملة، وقال فى تفسيرها، على قراءة "شغف" بالغين: «شقّ شغاف قلبها، وهو حجابه، حتى وصل إلى فؤادها حبا.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٣: ٢٨٤) وينقل ابن منظور عن الفراء أنه قال: «شَغَفَها حبا؛ أى خرق شَغاف قلبها، ووصل إليه.» (ابن منظور، لاتا، ج٤: ٢٢٨٦) والشغاف، بفتح الشين: غلاف القلب، وهو جلدة دونه كالحجاب؛ وعند أبى الهيثم الشغاف: حجاب القلب، وهى شحمة تكون لباسا للقلب؛ وعند الزجاج حبّتُه، أو سوَيداؤه. (الزبيدى، ١٩٧٠م، ج٢٣: ٥١٧)

ثم أورد البيضاوى قراءة أخرى فيها استبدال العين بالغين فى لفظة "شغف"، مبينا ما يحدثه هذا الاستبدال من تغير دلالى فى اللفظة، قائلا: «وقرئ "شعفها"، من شَعَفَ البعيرَ: إذا هَنَأَهُ بالقَطِران، فأحرقه.» (البيضاوى، ١٩٩٦م: ٢٨٤/٣) فإذن يكون معنى

الآية «وصل حبه إلى قلبها، فكاد يحترق.» (الآلوسى، لاتا، ج٧: ٣٤١) قال ابن منظور: «والشَعْفُ: إحراق الحب القلب، مع لذة يجدها، كما أن البعير إذا هُنِئَ بالقطران يجد له لذة مع حرقة.» (ابن منظور، لاتا، ج٨: ٢٢٨٠) ففى ضوء ما تقدم تبين أنّ البيضاوى تنبّه إلى اختلاف دلالة اللفظتين، وإن كان كلاهما يوحى بشدة الحب.

ـ لام الكلمة

تطرق البيضاوى إلى التبادل فى لام الكلمة فى طائفة من المفردات القرآنية؛ ومن ذلك ما جاء فى لفظة "ننشزها" فى قوله تعالى: وَ انْظُرْ إِلى حِمارِكَ وَ لِنَجْعَلَكَ آيَةً لِلنَّاسِ وَ انْظُرْ إِلَى الْعِظامِ كَيْفَ نُنْشِزُها ثُمَّ نَكْسُوها لَحْماً فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (البقرة: ٢٥٩) فقد التفت البيضاوى إلى ما فى إحلال فونيم "الراء" محل فونيم "الزاى" من تفاوت فى معنى اللفظة، وهو أنها، بالزاى ـ فى أحد معنييها ـ بمعنى «نرفع بعضها على بعض، ونركبه عليها.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج١: ٥٦٢) وبالراء، بمعنى الإحياء؛ يقول البيضاوى: «وقرأ ابن كثير ونافع وأبو عمرو ويعقوب "ننشرها" من أنشر الله الموتى، وقرئ "نَنْشُرُها" من نشر بمعنى أنشر.» (المصدر نفسه، ج١: ٥٦٢)

وظفت العرب الإنشاز، بالزاى، والإنشار، بالراء، لظاهرتين كونيتين مختلفتين، وهما نقل الشيء ورفعه، ولاسيما العظام، وإحياء الميت؛ يقال: «أنشز الشيءَ: رفعه عن مكانه، وإنشازعظام الميت: رفعها إلى مواضعها وتركيب بعضها على بعض.» (ابن منظور، لاتا، ج٦: ٤٤٢٥) كما يقال: «نَشَرَ الله الميتَ ينْشُرُهُ نَشْراً ونُشُوراً، وأَنْشَرَهُ، فنَشَرَ الميتُ، لا غيرُ: أحياه... يقال: أَنْشَرَ اللهُ الموتى، فنَشَروا هم: إذا حَيوا، وأَنْشَرَهم اللهُ، أى أحياهم.» (المصدر نفسه، ج٦: ٤٤٢٣) ويترجح عند الباحث قراءة "ننشزها" بالزاى؛ لأنها توحى بأن مرحلة عملية نقل العظام إلى مواضعها المعهودة تقدمت على مرحلة عملية كسو اللحم، ثم وقع الإحياء، وهذا يتمشى مع القانون الإلهى المهيمن على الطبيعة الكونية، خلافا لقراءة "ننشرها" بالراء؛ إذ تؤدى إلى أن يكون الإحياء قد وقع قبل كسو اللحم، وهذا خلاف النواميس الكونية. وبهذا يتبين أن حمل معنى الإنشاز على الإحياء، كما ذهب إليه البيضاوى فى أحد معنييه، بعيد.

ب: التبادل الفونيمى بين الصوائت القصيرة

هنـــاک تأثيرات ملحوظـــة للحركات (الصوائت القصيرة) علـــى الألفاظ من ناحية تحديد معانى الجذر الواحد، وتغير فيها. والبيضاوى لم يفته الالتفات إلى ميزة تأثير هذه الصوائت فى ظاهرة التغير الدلالى، فها نذكر بعضا مما تطرق إليه فيما يلى:

ـ التبادل بين الضمة و الكسرة

تطـــرق البيضاوى إلى هذا الضـــرب من التبادل فى وقوفه عند لفظة "جُذاذا" فى قوله تعـــالى: فَجَعَلَهُمْ جُـــذاذاً إِلاَّ كَبِيراً لَهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُـــونَ (الأنبياء: ٥٨)، حيث يتناول هـــذه اللفظة بالبحث قائلا: «جُـــذاذا: قِطَعًا، فُعال بمعنى مفعول، كــــ "الحُطام" من الجذ، وهو القطع. وقرأ الكســـائى بالكســـر، وهو لغة؛ أو جمع جذيـــذ، كـ"خِفاف" و"خَفيف".» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٤: ٩٩)

الجَذ: كســـر الشـــىء أو قطعه. (الزبيـــدى، ١٩٧٠م، ج٩: ٣٨٢) يريـــد البيضاوى أن "الجُذاذ" بضم الجيم مصدر فى الأصل، وجعل اسما للقِطَع المكسورة من الشىء (المصدر نفســـه، ج٩: ٣٨٣)، ويقـــع على الواحد والاثنين والجمع مـــن المذكر والمؤنث، كما جاء بنظير له، وهو "حطام"، فإن الحطام هو ما تحطم وتكسّر من الشىء المكسور، يقول ابن منظور: «حَطَمَهُ يَحْطِمُهُ حَطْمًا، أى: كَسَرَهُ، وحَطَّمَهُ فَانْحَطَمَ وتَحَطَّمَ. والحِطْمَةُ والحُطامُ: ما تَحَطَّمَ من ذلک.» (ابن منظور، لاتا، ج٢: ٩٢٦) كما يريد البيضاوى أن "الجِذاذ" بكســـر الجيـــم إما لغة أخرى من "جُذاذ"، فيكون إبدالا لهجيا له؛ وإما جمع جذيذ، بمعنى مجذوذ، أى: الشـــىء المكسور، يقال: «جذَّهُ يجُذه جَذًّا، فهو مجذوذ وجذيذ.» (المصدر نفسه، ج١: ٥٧٤) فإذن، تصبح كســـرة الجيم مقابلا اســـتبداليا لضمها؛ وذلـــک للعبها دورا فى تغير معنى المفردة، إذ "الجُذاذ"، بالضم، بمعنى القِطَع المكســـورة المنفصلة عن الشىء المكسور، و"الجِذاذ"، بالكسر، بمعنى الشىء المتكسّر إلى قِطَع.

ـ التبادل بين الضمة والفتحة

التفـــت البيضاوى إلى هذا النوع من التبادل فى مفـــردات قرآنية، منها لفظة "قرح" فى قوله تعالى: إِنْ يَمْسَسْـــكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَـــرْحٌ مِثْلُهُ (آل عمران: ١٤٠)، فهو يتطرق

إلى أن الكلمة قرئت بفتح القاف وضمها، ويحكى ـ بصيغة التضعيف ـ ما ذهب إليه بعض المفسرين من التغير الدلالى الذى أدى إليه هذا التبادل، قائلا: «قرأ حمزة والكسائى وابن عياش عن عاصم بضم القاف، والباقون بالفتح، وهما لغتان، كالضَعف والضُعف؛ وقيل: هو بالفتح الجراح، وبالضم ألمها، والمعنى: إن أصابوا منكم يوم أحد، فقد أصبتم يوم بدر مثله.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٢: ٩٦) مهما يكن من أمر، فإن بعضا من المفسرين تنبهوا إلى ما فى القرائتين من اختلاف فى المعنى، نتيجة التبادل الصوتى بين فونيمى الضمة والفتحة.

ـ التبادل بين الكسرة والفتحة

تنبه البيضاوى أيضا، فى تفسيره، إلى ما فى هذه الظاهرة الصوتية من دور فى التغير الدلالى، فمن ذلك ما جاء فى لفظة "عوج" فى العربية، وجائت اللفظة فى أكثر من آية فى القرآن، منها قوله تعالى: الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَ يَبْغُونَها عِوَجاً وَ هُمْ بِالْآخِرَةِ كافِرُونَ (الأعراف: ٤٥)، وقوله: الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِى أَنْزَلَ عَلى عَبْدِهِ الْكِتابَ وَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجاً (الكهف: ١)، وقوله: قُرْآناً عَرَبِيًّا غَيْرَ ذِى عِوَجٍ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ (الزمر: ٢٨)، وقوله: لا تَرى فِيها عِوَجاً وَ لا أَمْتاً (طه: ١٠٧)، فالبيضاوى يذكر فى تفسير هذه الآيات اتجاهين لغويين فى التغير الدلالى الذى يحدثه التبادل بين فونيمى الكسرة والفتحة فى فاء لفظة "العوج".

أحدهما: أن "العِوَج" بكسر العين يختص بالمعانى، و"العَوَج" بالفتح يختص بالأعيان. قال الزجاج: «والعوج ـ بكسر العين ـ فيما لا يرى له شخص، وما كان له شخص قيل فيه: عَوَج ـ بفتح العين ـ تقول: فى دينه عِوَجٌ، وفى العصا عَوَجٌ.» (الزجّاج، ١٩٨٨م، ج٣: ٢٦٧) وينقل ابن منظور عن ابن الأثير قوله: «وهو، بفتح العين، مختص بكل شخص مرئى كالأجسام، وبالكسر، بما ليس بمرئى كالرأى والقول.» (ابن منظور، لاتا، ج٤: ٣١٥٤)

ثانيهما: أن "العِوَج" بالكسر ما كان فى بساط أو أرض أو دين أو معاش، و"العَوَج" بالفتح ما كان فى كل منتصب كالرمح والعود؛ قال ابن فارس: «والعَوَجُ: فى كل منتصب، كالحائط والعود؛ والعِوَجُ: ما كان فى بساط أو أرض أو دين أو معاش.» (أحمد بن فارس، ١٩٨٦م: ٦٣٥)

فالبيضاوى يميل إلى الرأى الأول فى تفسير قوله تعالى: وَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجاً (الكهف: ١)،

قائلا: «وهو [العِوَج] فى المعانى كالعَوَج فى الأعيان.» (البيضاوى، ١٩٩٦م: ٣/٤٧٤) وكذا فى تفسير قوله تعالى: لا تَرى فِيها عِوَجاً وَ لا أَمْتاً لا تَرى فِيها عِوَجاً وَ لا أَمْتاً (طه: ١٠٧) حيث يقول: «والثالث [وهو عدم العوج وعدم الأمت] باعتبار المقياس، [أى لا باعتبار البصر] ولذلك ذكر العوج بالكسر، وهو يخص بالمعانى.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٤: ٧٠) فحمل البيضاوى الاعوجاج الذى ينفيه الله تعالى هنا عن مواضع الجبال على ما يدرك بالمقاييس والأدوات الهندسية، لا ما يدرك بحاسة البصر، كى يلتحق بفصيلة المعانى.

وفى ذلك تبع البيضاوى الزمخشرى، حيث يقول الزمخشرى فى تفسير هذه الآية: «فإن قلت: قد فرقوا بين العِوَج والعَوَج ، فقالوا: العِوَج بالكسر فى المعانى، والعَوَج بالفتح فى الأعيان، والأرض عين، فكيف صح فيها مكسور العين؟ قلت: اختيار هذا اللفظ له موقع حسن بديع فى وصف الأرض بالاستواء والملاسة ونفى الاعوجاج عنها على أبلغ ما يكون، وذلك أنك لو عمدت إلى قطعة أرض، فسويتها، وبالغت فى التسوية على عينك وعيون البصراء من الفلاحة، واتفقتم على أنه لم يبق فيها اعوجاج قط، ثم استطلعت رأى المهندس فيها وأمرته أن يعرض استواءها على المقاييس الهندسية، لعثر فيها على عوج فى غير موضع، لا يدرك ذلك بحاسة البصر، ولكن بالقياس الهندسى، فنفى الله ـعز وعلاـ ذلك العوج الذى دقّ ولطف عن الإدراك... وذلك الاعوجاج لما لم يدرك إلاّ بالقياس، دون الإحساس لحق بالمعانى، فقيل فيه: عِوَج بالكسر.» (الزمخشرى، ٢٠٠٩م: ٦٦٦)

ويرى الباحث أن القول باختصاص العِوَج، بكسر العين، بما لا يدرك بالبصر لا يتمشى مع قوله تعالى: لا تَرى؛ إذ المراد منه رؤية العين، لا رؤية القلب؛ وذلك ليتسق مع ما يوحى به السياق من عموم الخطاب. فإذن، يترجح لدى الباحث اتجاه الذين يميلون إلى أن العِوَج بالكسر للمعانى والأعيان الغير المنتصبة، سواء لطف انعطافها عن الإدراك بحاسة البصر، أم لا، وأن العَوَج بالفتح للأعيان المنتصبة.

وأما الرأى الثانى فيميل إليه البيضاوى فى تفسير قوله تعالى: وَ يَبْغُونَها عِوَجاً (الأعراف: ٤٥)، حيث يقول: «والعوج، بالكسر، فى المعانى والأعيان ما لم تكن منتصبة، وبالفتح، ما كان فى المنتصبة، كالحائط والرمح.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٣: ٢٢) ويحتمل أن البيضاوى ألحق بالمعانى كل ما يرى فى الأعيان الغير المنتصبة من الانعطافات، وإلا

ففى اتجاهيه تناقض، حيث ذهب فى الأول إلى أن العوج، بكسر العين، يختص بالمعانى، وذهب فى الثانى إلى أنه يستخدم، أيضا، فى الأعيان غير المنتصبة.

ج: التبادل الفونيمى بين الصوامت والصوائت

تطرق البيضاوى إلى هذا الضرب من التبادل فى مواضع من تفسيره، مبينا ما له من تأثير فى التغير الدلالى، ويبدو أنّ هذا النوع من التبادل يقع كثيرا فيما بين صامت "الهمزة" والصوائت الطويلة (الألف والواو والياء). ومن ذلك ما جاء فى لفظة "سورة" فى قوله تعالى: وَ إِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنا عَلى عَبْدِنا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَ ادْعُوا شُهَداءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صادِقِينَ (البقرة: ۲۳) قد أشار البيضاوى إلى اختلاف دلالة هذه اللفظة بين قرائتها بصائت الواو، وإحلال مقابل استبدالى محلها، وهو صامت الهمزة، حيث يقول: «والسورة الطائفة من القرآن المترجمة التى أقلّها ثلاث آيات. وهى إن جعلت واوها أصلية منقولة من سور المدينة، لأنها محيطة بطائفة من القرآن مُفْرَزَةٍ مَحُوزَةٍ على حيالها، أو محتوية على أنواع من العلم، احتواء سور المدينة على ما فيها، أو من السورة التى هى الرتبة، قال النابغة:

ولِرَهطِ حِرابٍ وقَدٍّ سورةٌ   فى المجدِ ليس غُرابها بمُطارِ

لأنّ السُوَر كالمنازل والمراتب يترقى فيها القارئ، أو لها مراتب فى الطول والقصر والفضل والشرف وثواب القراءة. وإن جعلت مبدلة من الهمزة، فمن السورة التى هى البقية والقطعة من الشىء. والحكمة فى تقطيع القرآن سُوَرا إفراد الأنواع، وتلاحق الأشكال، وتجاوب النظم، وتنشيط القارئ، وتسهيل الحفظ، والترغيب فيه.» (البيضاوى، ۱۹۹۶م، ج۱: ۲۳۰-۲۳۱)

فقد التفت البيضاوى فى اللفظة إلى التنوّع الدلالىّ الناجم عن التبادل بين صائت الواو وصامت الهمزة فى عينها، حيث ذهب إلى أنّ الواو إذا كانت أصلية، كانت اللفظة منقولة من أحد اسمين، أحدهما سور المدينة، وثانيهما السورة التى بمعنى الرتبة. أما سور المدينة فنقلها منه من حيث إنها محيطة بطائفة من القرآن مفصولة عن غيرها بالمبدأ والمقطع، ومجتمعة على انفرادها عن غيرها، أو من حيث إنها محتوية على أنواع من العلم. يقول ابن التمجيد: «فعلى التقديرين تكون السورة بمعنى المحيط، غير أنّ كلا من المحيط والمحاط على

الأوّل لفـظ؛ فإنّ المجموع من حيث هو مجموع محيط بما فيه من تفاصيل الآيات والكلم؛ وعلـى الثانى المحيط لفظ والمحاط معـنى، وإحاطة اللفظ على المعنى، على ما ذكروا، على أنّ الألفاظ قوالب المعانى، والظروف محيطة لما فيها.» (ابن التمجيد، ٢٠٠١م، ج٢: ٤١٨)

ولمّا كان هنا مظنّة أن يستشكل القارئ توجيه البيضاوى القائم على التقدير الأول، من حيث إنه يوحى بأنّ المحيط والمحاط كليهما نفس الطائفة من الألفاظ، أجاب القونوى عن ذلك بقوله: «المراد بالسـورة الطائفة المعروضة للهيئة الاجتماعية الموحّدة المسماة باسـم خاص، وهى المحيطة؛ والمحـاط كلّ كلمةٍ كلمةٍ منها، بل كلّ آيـةٍ آيةٍ منها، بدون ملاحظة انضمام البعض إلى البعض.» (القونوى، ٢٠٠١م، ج٢: ٤١٩)

وأما نقل السـورة القرآنية من السـورة التى بمعنى الرتبة، فإنما هو من حيث أنّ سـور القرآن كالمنازل والمراتب. قال ابن منظور: «السـورة: المنزلة، والجمع سُـورٌ وسُورٌ...ومنه سورة القرآن؛ لأنها منزلة بعد منزلة، مقطوعة عن الأخرى.» (ابن منظور، لاتا، ج٣: ٢١٤٧)

ويرى الباحث أن السـورة إذا كانت منقولة من سُـور المدينـة يمكن، بل وكان من الأنسـب، أن يكون وجه النقل من حيث الدلالة على الرفعة؛ فكما يصون سُور المدينة بارتفاعه الأشـياء والأمور التى أحاط بها مـن كونها عرضة لهجمة الأعداء والأخطار الـتى قد تهدّدها، فكذلك سُـوَر القـرآن؛ فإنها من حيث ارتفاعها عـن أن ترتقى إلى مسـتواها المحاولات الذهنية والفكرية البشـرية، وحتى أن تحـوم حول حماها، كان من المستحيل عادةً أن تتمكّن القدرات والإمكانيات البشرية من خلق بديل ومشابه ومثيل لها. ويدعم المعنى المعجمى لمادّة: "س و ر" هذا الوجه الدلالى بين المنقول والمنقول منه، يقـول أحمد بن فارس: «السـين والواو والراء أصل واحد، يدلّ علـى علوّ وارتفاع.» (أحمـد بن فارس، لاتا، ج٣: ١١٥) وجاء فى المعاجم: سَـوْرَةُ الخَمْـرِ وغيرها: حِدَّتُها، كسُوارِها، بالضمّ؛ ومن المَجْدِ: أثَرُهُ وعلامتُهُ وارتفاعُهُ؛ ومن البرْد: شِدَّتُهُ؛ ومن السلطان: سَـطْوَتُهُ واعتداؤُهُ... وسَارَ الشَّرابُ فى رَأسِهِ سَـوْرًا وسُؤُورًا: دارَ وارتَفَعَ؛ والسُورَةُ: ما طال من البناء وحَسُنَ؛ وسُرْتُ الحائطَ سَوْرًا، بالفتح، وتَسَوَّرْتُهُ: عَلَوْتُهُ؛ وتَسَوَّرَ عليه، كـ "سَـوَّرَهُ": إذا علاه وارتفع إليه وأخذه (الفيروز آبادى، ٢٠٠٥م: ٤١١؛ ابن منظور، لاتا: ٣،٢١٤٧)؛ وفى القرآن: وَ هَلْ أَتاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرابَ (ص: ٢١)

كما ذهب البيضاوى إلى أنّ الواو إذا كانت مبدلة من الهمزة، كانت اللفظة مأخوذة من السُورة التى بمعنى القطعة والبقية من الشىء، من حيث إنّ السورة قطعة من القرآن. ويدلّ على كونها مبدلة من الهمزة أن "تميما" وجماعة آخرين يهمزون، فيقولون: "سؤر" و"سؤرة". (ابـن عادل، ۱۹۹۸م، ج۱: ٤۳٤) فيتضح مما تقدّم أنّ البيضاوى وقف عند الإشـارة إلى الفرق الدلالى بين أن تكون واو "السورة" أصلية وبين أن تكون مبدلة من الهمزة.

التبادل على مستوى الفونيم فوق التركيبي

والقسـم الثانى عبارة عن التبادل على مسـتوى الفونيمات فوق التركيبية، وتسمى هذه الفونيمات أيضا ـكما سـبق ـ بالظواهر التطريزية، وكذا تسمى بالفونيمات الثانوية (secondary) أو الملامـح غـير التركيبيـة (non-segmental features)، ومن أهم هذه الملامـح النبر (stress) ، والنغمة (tone)، والتنغيم (intonation)، والمفصل (juncture)، والطول (length) (أحمد مختار، ۱۹۹۷م: ۲۱۹-۲۲۰) ، وبما أنه لم يرد فى تفسير البيضاوى أية إشارة لهذه الملامح غير التركيبية، إلاّ للتنغيم، فنكتفى بالبحث فى التنغيم.

التنغيم: (intonation)

التنغيـم «هو رفع الصـوت، وخفضه فى أثناء الكلام، للدلالـة على المعانى المختلفة للجملـة الواحدة، كنطقنا لجملة مثل: "لا يا شـيخ"، للدلالة علـى النفى، أو التهكم، أو الاسـتفهام، وغير ذلک. وهو الذى يفـرق بين الجمل الاسـتفهامية والخبرية، فى مثل: "شـفت أخوک"؛ فإنک تلاحظ نغمة الصوت تختلف فى نطقها للاسـتفهام، عنها فى نطقها للإخبار.» (عبد التوّاب، ۱۹۹۷م: ۱۰٦)

فالتنغيم هو الظاهرة الصوتية التى تقوم بدلالة وظيفية فى سياق الجملة، ويؤدى ذلک إلى تنوع صور النطق بالجملة، وتنوع موسيقاها. فبإمكاننا أن نوظّف عبارة مثل: "يا إلهى" للتحسـر أو الزجر أو عدم الرضا أو الدهشـة أو مجرد الدعاء و... حسب الحالة والنغمة المنبعثة من سـياق الكلام. إذن، فالتنغيم هو «العنصر الوحيد الذى تسبّب عنه تباين هذه المعانى؛ لأن هذه الجملة لم تتعرض لتغير فى بنيتها، ولم يضف إليها، أو يستخرج منها شىء، ولم يتغير فيها إلّا التنغيم، وما قد يصاحبه من تعبيرات الملامح وأعضاء الجسم، مما يعتبر

من القرائن الحالية.» (تمام حسان، ١٩٩٤م: ٢٢٨) فمن خلال هذه التغييرات الموسيقية المسماة بـ "التنغيم" يتمكّن كثير من أهل اللغات من التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم وحالاتهم النفسية والروحية (السعران، لاتا: ١٩٣). والتنغيم، على الرغم من اختلاف صوره وإمكانياته، يرجع، بالنسبة إلى نهاية ظاهرة النغمة، إلى نغمتين رئيستين (كمال بشر، ٢٠٠٠م: ٥٣٤ وما بعدها): النغمة الهابطة (falling tone) والنغمة الصاعدة (rising tone).

أما النغمة الأولى فسميت هابطة، للاتصاف بالهبوط فى نهايتها، على الرغم من انتظام عدد من التنويعات الجزئية فى إطارها الداخلى، ومن أمثلتها: الجمل التقريرية، والجمل الاستفهامية بأدوات خاصة كـ "متى؟"، و الجمل الطلبية.

وأما النغمة الثانية فترجع تسميتها صاعدة إلى تلبس نهايتها بالصعود، على الرغم من تنوعات نغمية تهيمن على الإطار الداخلى للكلام، ومن أمثلتها: الجمل الاستفهامية التى تستلزم الإجابة بـ "لا" أو "نعم"، والجمل المعلقة.

فهكذا إن «أكثر ما يستخدم التنغيم فى اللغات للدلالة على المعانى الإضافية.» (أحمد مختار، ١٩٩٧م: ٣٦٦)

ويقول الدكتور سلمان العانى: «يعمل فى النظام النغمى أربعة مستويات لدرجة الصوت، وتعرف هذه المستويات بالأرقام:

فالرقم ١ درجة منخفضة. والرقم ٢ درجة متوسطة. والرقم ٣ درجة عالية. والرقم ٤ درجة عالية جدا. ومن المؤكد أن هذه المستويات الأربعة ليست مطلقة، بل نسبية.» (العانى، ١٩٨٣م: ١٤١)

ويلاحظ أن الدكتور سلمان العانى ناقش بعضا من أنواع التعابير وذبذباتها الأولية، ليبين درجتها الصوتية التنغيمية، ونحن نذكره على ما يلى: (المصدر نفسه: ١٤٣-١٤٤)

ألف: الجملة الخبرية: ففيه تبدأ الذبذبات الأولية من المستوى الثانى لدرجة الصوت، ويمتد، خلال التعبير، إلى أن يصل إلى المقطع الأخير، وفى هذا المقطع ينزل فجأة إلى المستوى الأول. ويمثل هذا النمط من الكلام المتوازن المستمر، والذى يخفض عند الوقوف عليه (Sustaining falling) بـ : (٢-٢-١).

ب: الأمر: الذبذبات الأولية فى الجملة الأمرية بشكل عام تكون بهذا النمط: (٢-٣-١).

والمستوى الثالث لدرجة الصوت إنما يرتبط بالكلمة التی يشدّ عليها الأمر، ولذلک يمكن أن يوجد المستوى الثالث أولا، ثم يليه المستوى الثانی، ويصبح النمط هكذا: (۳-۲-۱).

ج: الاستفهام: يعتمد النمط التنغيمی فی الجملة الاستفهامية على موقع المقطع الأول الذی يتلقى درجة صوت عالية، وبعبارة أخرى يتلقى المستوى الثالث لدرجة الصوت، ثمّ يحدث نزول تدريجی حتى نهاية التعبير، ولذلک يكون نمط السؤال إما: (۳-۲-۱) وإما: (۲-۳-۱) بناء على موقع المقطع ذی درجة الصوت العالية، وهذا المقطع يكون إما على كلمة السؤال، أو على الكلمة التی يشدّ عليها كثيرا.

د: النداء: تبدأ الذبذبات الأولية لمقاطع النداء المتتابعة من المستوى الثانی، ثمّ ترتفع إلى المستوى الثالث، ثمّ ينخفض إلى المستوى الأول على المقطع الأخير، فيكون نمطها: (۲-۳-۱) وسيأتی أن النمط التنغيمی للجملة التعجبية يكون نفس نمط النداء التنغيمی، فحينئذ يكمن الفرق بين هذين التركيبين فی تفصيلاتهما الدقيقة، فمن ذلک أن أنماط النداء، لصغر تركيبها، محدودة التنوع.

هـ: التعجب: كما قلنا أن النمط التنغيمی للجملة التعجبية يشبه نمط النداء، فيكون رمزه هو (۲-۳-۱).

التنغيم عند البيضاوی

كان البيضاوی، كمن سبقه من اللغويين والمفسرين والنحاة، على وعی بظاهرة التنغيم، من حيث دورها فی تحديد الدلالة اللغوية والأنماط التركيبية فی الكلام، ولاسيما فی القرآن. ومن ثمّ فقد عنی فی تفسيره بما للتنغيم من الأثر المتمثل فی التنوع الأسلوبی والتنوع الدلالی فی العبارات القرآنية، ويتبين لنا ذلک مما يأتی:

الف: التفريق بين أسلوبی الخبر والإنشاء

لقد تنبه البيضاوی إلى أثر التنغيم فی التفريق بين أسلوبی الخبر والإنشاء فی الجملة الاسمية والفعلية، أما بالنسبة إلى الجملة الاسمية فقد وقف عند قوله تعالى: أُولئِکَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلالَةَ بِالْهُدى وَ الْعَذابَ بِالْمَغْفِرَةِ فَما أَصْبَرَهُمْ عَلَى النَّارِ (البقرة: ۱۷۵) مشيرا إلى ذلک بقوله: «تعجب من حالهم فی الالتباس بموجبات النار من غير مبالاة، و"ما"

تامة مرفوعة بالابتداء، وتخصيصها كتخصيص قولهم:

شرٌّ أَهَرَّ ذا نابٍ

أو استفهامية، وما بعدها الخبر؛ أو موصولة، وما بعدها صلة، والخبر محذوف.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج١: ٤٥١-٤٥٢)

فحمل البيضاوى قوله تعالى: فَما أَصْبَرَهُمْ على أسلوب التعجب أو أسلوب الاستفهام أو أسلوب الخبر، حيث ذكر لـ "ما" ثلاث وظائف نحوية: الأول أن "ما" نكرة تامة مبتدأ مرفوع محلا، وذكر البيضاوى أن المبرّر لوقوعها مبتدأ، وهى نكرة، تخصصها بالصفة، لأن تنكيره للتعظيم، فهنا حذف عنصران، وأحل عنصر آخر محلهما أوجز شكلا وأدقّ دلالة، تحقيقا لمبدأ الاقتصاد اللغوى، واختزال الجهود الذهنية، والتقدير: شىء عظيم أصبرهم على النار؛ و"أصبر" فعل جامد على وزن الماضى لإنشاء التعجب، والجملة فعلية مرفوعة محلا خبر "ما". والثانى أن "ما" اسم استفهام مبتدأ مرفوع محلا، والجملة بعده خبر. والثالث أن "ما" موصولة مبتدأ، و"أصبر" صلة، والخبر محذوف، فهو نظام تركيبى تحويلى، حيث تغير هيكله البنيوى، من خلال قانون الحذف التحويلى، وتقديره: فالذى أصبرهم على النار شىء عظيم.

ومما يلفت النظر أن التنغيم هو العامل فى التنوع الأسلوبى الذى كان البيضاوى على وعى به فى هذه الجملة، فإذا اعتبرنا أن الجملة تعجبية، فتبدأ الذبذبات الأولية لمقاطعها المتتابعة من المستوى الثانى لدرجة الصوت، وذلك فى مورفيم "ما"، ثم تصعد إلى المستوى الثالث، بجعل النبر والتأكيد الصوتى على قوله: "أصبرهم"، ثم تنحدر إلى المستوى الأول على المقطع الأخير، وهو "على النار"، فيصبح نمطها التنغيمى: (٢-٣-١). فهنا النغمة نغمة هابطة (falling tone). وإذا اعتبرنا أن الجملة استفهامية، فتبدأ الذبذبات الأولية لمقاطعها من المستوى الثالث لدرجة الصوت على مورفيم "ما"، ثمّ يحدث انحدار تدريجى فى مقاطعها حتى نهاية التعبير، ويصبح نمطها التنغيمى هكذا: (٣-٢-١). والنغمة أيضا نغمة هابطة. وأما إذا اعتبرنا أن الجملة خبرية، وأن "ما" موصولة، فالذبذبات الصوتية لمقاطعها تبدأ من المستوى الثانى لدرجة الصوت على مورفيم "ما"، ثمّ يمتد هذا المستوى، ويحتفظ بوجوده فى قوله: "أصبر" إلى أن يصل إلى المقطع الأخير، وهنا تنزل الذبذبة فجأة إلى المستوى الأول.

والنغمة هنا أيضا نغمة هابطة.

وأما التنوع الأسلوبي بين الخبر والإنشاء الذي تنبه إليه البيضاوي في الجملة الفعلية، فهو ما أشـــار إليه في وقوفه عند قوله تعالى: بَلْ يُرِيدُ الْإِنْسانُ لِيَفْجُرَ أَمامَهُ (القيامة: ٥)، حيــث يقول: «عَطْفٌ على "أ يحســب" فيجــوز أن يكون اســتفهاما، وأن يكون إيجابا، لجواز أن يكون الإضراب عن المســتفهَم وعن الاســتفهام.» (البيضاوي، ١٩٩٦م، ج٥: ٤٢٠) فبني على تقدير العطف على قوله تعالى: «أ يحســب» أسلوبين لغويين ناجمين من ظاهرة التنغيم: الأول أسلوب الاســتفهام، على تقدير حذف الهمزة، «فكأنّه قيل: منشأ إنكار البعث هل هو حســبان عجزنا عن البعث وجمع الأجزاء، أو إرادة أن يدوم على مــا اعتاده من المعاصي وأنواع الفجور أمامه، أي فيما يســتقبله من الزمان؟ وهو قول المصنــف: لجواز أن يكون الإضراب عن المســتفهم، أي مع بقاء أصل الاســتفهام على حاله.» (شيخ زاده، ١٩٩٩م، ج٨: ٤١٢-٤١٣) فاعتبار أسلوب الاستفهام يستدعي أن تبدأ الذبذبات الأولية لمقاطع هذا النظام التركيبي من المســتوى الثالث لدرجة الصوت على عنصر الفعل "يريد"، ثمّ تنحدر تدريجيا في سائر المقاطع حتى نهاية النظام التركيبي، فيكون النمط النغمي الكامن وراء هذا الأسلوب هو: (٣-٢-١).

ثمّ ينبغي أن يلحظ أن ما يسوغ حذفه في هيكل العبارة التركيبي ، اســتغناءً عنها بظاهرة التنغيم، هو "هل" و"الهمزة"، وذلک حين تســتعملان للتصديق، لا للتصور. وأما سائر أدوات الاستفهام فلا يجوز حذفها. (ستيتية، ١٣٦٨ق: ٣٣)

والثاني: أســلوب الخــبر، وحينئذ كأنّه قيل: «دَعِ الإنكار على حســبانه أمرا باطلا في حقنــا؛ فإنّ فيه ما هــو أقبح من ذلک، وهو أنه يحبّ اللذّات العاجلة والحياة الفانية، وانهماكه في قضاء شهواته النفسانية يصرفه عن النظر في الدلائل المؤدية إلى تعيين الحقّ من الباطل.» (شــيخ زاده، ١٩٩٩م، ج٨: ٤١٣) وهذا إضراب عن أصل الاستفهام، كما أشار إليه البيضاوي. وتأسيسا على هذا الأسلوب اللغوي في هذا الهيكل التركيبي تبدأ الذبذبات الأولية فيه من المستوى الثاني على قوله تعالى: «يريد»، ثمّ يستمرّ وجوده في ســائر العناصر التركيبية حتى نهاية المقطع الأخير، وهنا يتحقّق المستوى الأول، فيكون رمز هذا الملمح الصوتي هو: (٢-٢-١).

ب: تنوع الإيحاء الدلالى فى الأسلوب

ومن ذلك خروج أسلوب الاستفهام إلى دلالات مختلفة، كدلالة التقريع والإنكار والتعجب والاستبعاد وما إلى ذلك؛ فالبيضاوى، كغيره من المفسرين، تناول فى تفسيره هذا النوع من التنغيم بالبحث، ومن ذلك تطرقه إلى دلالة الاستفهام على التعجب والاستبعاد من خلال وقوفه عند قوله تعالى: قالَتْ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَ لَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ (آل عمران: ٤٧)، حيث يقول فى تفسير الآية: «تعجب، أو استبعاد عادىّ، أو استفهام عن أنه يكون بتزوّج أو غيره.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٢: ٤١) فهو لم يكن على وعى بهاتين الدلالتين إلا من خلال ما لكلّ منهما من نمط تنغيمى يخصّه. فالنمط التنغيمى للتعجب يتمثل فى بدء الذبذبات على المقاطع من المستوى الثانى لدرجة الصوت، ثمّ تصعد، ثمّ تنحدر إلى أدنى مستوى من التنغيم، كما يرى الباحث أنه فى الاستبعاد يتمثل فى البدء من المستوى الثانى، ثمّ الاستمرار بنغمة مستوية إلى نهاية المقطع الأخير، ثمّ هنا تنزل الذبذبة إلى المستوى الأوّل.

ثمّ تنبغى الإشارة إلى أنّ ما ذهب إليه البيضاوى من حمل الآية على الاستفهام عن كيفية ولادة هذا الولد هل يكون بتزوّج أو غيره، بعيد، برأى الباحث، لأنّه لا يتناسب وسياق الآيات، إذ السياق استعرض لنا أن الله تعالى أخبر مريم وحدّد لها سمات هذا الولد، ومنها أنه ابن مريم، حيث قال تعالى: إِذْ قالَتِ الْمَلائِكَةُ يا مَرْيَمُ إِنَّ اللهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهاً فِي الدُّنْيا وَ الْآخِرَةِ وَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ (آل عمران: ٤٥) فنسبته إلى مريم توحى بأنّه ليس له أب، كما يشير البيضاوى إلى هذا بقوله: «وإنما قيل: ابن مريم، والخطاب لها، تنبيهًا على أنّه يولد من غير أب؛ إذ الأولاد تنسب إلى الآباء، ولا تنسب إلى الأمّ، إلا إذا فقد الأب.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٢: ٤٠) فكيف، إذن، يتصور أن تكون مريم قد استفهمت عن كيفية الولادة، هل يولد هذا الولد من أب أم لا؟ أضف إلى ذلك أنّه لا يتسق أيضا مع ما بعده من توجيه الخطاب إلى مريم، متمثلا فى تعليق ظاهرة الخلق بمشيئته؛ لأنّ هذا إنما يلقى عادة حيث هناك ظاهرة لا تدور فى فلك النواميس الكونية، كالولادة من غير أب. فإذن إنما تتمّ علاقة التلاؤم بين السياق المقالى والموقف الاجتماعى إذا حملنا الاستفهام على دلالة الاستبعاد أو التعجّب.

النتيجة

توصلنا من خلال هذه الجولة إلى أن البيضاوى، كسائر العلماء القدامى، لم تفته العناية بالدرس الصوتى، ولا سيما من خلال جهوده التفسيرية، وأنه كان منتبها إلى أكثر الظواهر الصوتية التى عرضها المحدثون على بساط البحث، وخاصة معيار التبادل الفونيمى بأقسامه المتعددة، حيث تطرق إلى التبادل على مستوى الفونيم التركيبى، مشيرا إلى دور التبادل الصوتى فى الاختلاف الدلالى فى الكلمة، سواء كان تبادلا بين الصوامت أو الصوائت القصيرة أو بين الصوامت والصوائت؛ كما تطرق إلى التبادل على مستوى الفونيم فوق التركيبى، بالعناية بظاهرة من الظواهر التطريزية، ألا وهى ظاهرة التنغيم. فهذه الجهود تدلّ على أنّ القضايا الصوتية الحديثة لم تغب عن أذهان القدامى، بل كانوا على وعى بها، وإذا كان هناك اختلاف بين جهود اللغويين القدامى واللغويين المحدثين، فإنما يرجع ذلك إلى المنهج والاصطلاح فى البحث والتحليل، لا إلى الجذور والكيان الماهوى.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الآلوسى، محمود بن عبدالله. (لاتا). روح المعانى فى تفسير القرآن العظيم و السبع المثانى. تحقيق: محمد حسين العرب. بيروت: دار الفكر.

إبراهيم عطية، خليل. (۱۹۸۳م). فى البحث الصوتى. بغداد: دار الجاحظ.

ابن عادل، عمر بن على. (۱۹۹۸م). تفسير اللباب فى علوم الكتاب. تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود ـ على محمد معوّض. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن عاشور، محمد الطاهر. (۱۸۸٤م). تفسير التحرير و التنوير. تونس: الدار التونسية.

ابن العماد، عبد الحىّ بن أحمد. (۱۹۸٦م). شذرات الذهب فى أخبار من ذهب. تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط محمود الأرناؤوط. ط۱. دمشق: دار ابن كثير.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر. (۱۹۹۷م). البداية و النهاية، تحقيق: الدكتور عبدالله بن عبد المحسن التركى. ط۱. مصر: دار هجر.

ابن منظور، محمد بن مكرّم. (لاتا). لسان العرب. القاهرة: دار المعارف.

ـــــــ (۱۹۸٦م). مجمل اللغة. تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان. ط۲. بيروت: مؤسسة الرسالة.

ـــــــ (لاتا). معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الفكر.

أبوعلى الفارسى، الحسن بن أحمد. (۱۹۹۳م). الحجّة للقرّاء السبعة. تحقيق: بدر الدين قهوجى ـ

بشير جويجابى. ط٢. دمشق: دار المأمون للتراث.
ـــــــــ (١٩٨٨م). البحث اللغوى عند العرب. ط٦. القاهرة: عالم الكتب.
ـــــــــ (١٩٩٧م ـ ١٤١٨هـ). دراسة الصوت اللغوى. القاهرة: عالم الكتب.
أنيس، إبراهيم. (لاتا). الأصوات اللغوية. مصر: مكتبة النهضة.
بركة، بسام. (١٩٨٨م). علم الأصوات العام. بيروت: مركز الإنماء القومى.
بشر، كمال. (٢٠٠٠م). علم الأصوات. القاهرة: دار غريب.
البيضاوى، عبدالله بن عمر. (١٩٩٦م). أنوار التنزيل و أسرار التأويل. تحقيق: الشيخ عبد القادر عرفان العشّا حسّونة. ط١. بيروت: دار الفكر.
حاجى خليفة، مصطفى بن عبدالله. (لاتا). كشف الظنون عن أسامى الكتب و الفنون. بيروت: دار إحياء التراث العربى.
حسان، تمام. (١٩٩٤م). اللغة العربية معناها و مبناها. المغرب: دار الثقافة.
ـــــ (١٩٩٠م). مناهج البحث فى اللغة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
حسن العانى، سلمان. (١٩٨٣م). التشكيل الصوتى فى اللغة العربية. ترجمة: د. ياسر الملاح. ط١. جدة: النادى الأدبى الثقافى.
الداودى، محمد بن على. (١٩٨٣م). طبقات المفسرين. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
الذهبى، محمد حسين. (٢٠٠٠م). التفسير و المفسرون. ط٧. القاهرة: مكتبة وهبة.
الزبيدى، محمد بن محمد. (١٩٧٠م). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: مجموعة من المحققين. الكويت: دار الهداية.
الزجّاج، إبراهيم ابن السرىّ. (١٩٨٨م). معانى القرآن و إعرابه. تحقيق: د. عبد الجليل عبده شلبى. ط١. بيروت: عالم الكتب.
الزمخشرى، محمود بن عمر. (٢٠٠٩م). تفسير الكشاف. تحقيق: خليل مأمون شيحا. ط٣. بيروت: دار المعرفة.
زوين، على. (١٩٨٦م). منهج البحث اللغوى بين التراث و علم اللغة الحديث. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
السبكى، عبد الوهاب بن على. (١٩٦٤م). طبقات الشافعية الكبرى. تحقيق: محمود محمد الطناجى ـ عبد الفتاح محمد الحلو. ط١. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
السعران، محمود. (لاتا). علم اللغة مقدمة للقارئ العربى. بيروت: دار النهضة العربية.
السمين الحلبى، أحمد بن يوسف. (لاتا). الدر المصون. تحقيق: د. أحمد محمد الخراط. دمشق: دار القلم.
السيوطى، عبد الرحمن بن أبى بكر. (٢٠٠٥م). نواهد الأبكار و شواهد الأفكار. تحقيق: مجموعة من المحققين. جامعة أم القرى: كلية الدعوة و أصول الدين.
شريف ستيتية، سمير. (١٣٦٨ق). «الأنماط التحويلية فى الجملة الاستفهامية العربية». مجلة المورد. العدد٦٩. الأردن. صص ٣٢-٦٢.

شـيخ زاده، محمد بن مصلح الدين. (۱۹۹۹م). حاشـية شـيخ زاده على تفسير البيضاوى. تحقيق: محمد عبدالقادر شاهين. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

عبـد التوّاب، رمضـان. (۱۹۹۷م). المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوى. ط۳. القاهرة: مكتبة الخانجى.

الفيروزآبادى، محمد بن يعقوب. (۲۰۰۵م). القاموس المحيط. ط۸. بيروت: مؤسسة الرسالة.

القرطـبى، محمد بن أحمد. (۲۰۰۵م). الجامع لأحكام القرآن. تحقيق: سـالم مصطفى البدرى. ط۲. بيروت: دار الكتب العلمية.

القونوى، إسماعيل بن محمد. (۲۰۰۱م). حاشـية القونوى على تفسـير البيضاوى. تحقيق: عبدالله محمود محمد عمر. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

مجاهد، عبدالكريم. (۱۹۸۵م). الدلالة اللغوية عند العرب. عمان: دار الضياء.

محمـد يونس على، محمد. (۲۰۰۷م). المعنى و ظلال المعـنى أنظمة الدلالة فى العربية. ط۲. بيروت: دار المدار الإسلامى.

معلوف، لويس. (۱۳۸٦ش). المنجد فى اللغة. ط۳. قم: نشر دار العلم.

اليشكرى، يوسف بن على. (۲۰۰۷م). الكامل فى القراءات و الأربعين الزائدة عليها. تحقيق: جمال بن السيد بن رفاعى الشايب. ط۱. لامک: مؤسسة سما.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الثانی عشر – شتاء ١٣٩٢ش/كانون الأول ٢٠١٣م
صص ٢٣٧ ـ ٢١٥

المفارقة التصويريّة فی شعر معروف الرصافی

حميد ولیزاده*
علی صيادانی**
علی خالقی (الكاتب المسؤول)***

الملخّص

المفارقــة التصويريّة فنٌّ يســتخدمه الشــاعر المعاصــر لإبراز التناقــض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض؛ وتشمل تعريفات؛ الأوّل: مثل أن يقول المرء عكس ما يعنی، الثانی: الهزء، الثالث: الســخريّة. المفارقــة التصويريّة تقنيّة مختلفة تمامًا عن الطباق والمقابلة، ســواء من ناحية بنائه الفنّیّ، أو من ناحية وظيفته الإيحائية، وذلك لأنَّ المفارقــة التصويريّة تقوم علی إبراز التناقض بــين طرفيها؛ هذا التناقض الّذی قد يمتدّ ليشــتمل علی القصيدة بِرُمَّتها. وتنقســم إلی قســمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما؛ المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف الّتی التضاد بين المظهر والمخبر من عناصرها البــارزة. المفارقــة التصويريّة تعتبر إحدی مقوّمات شــعر معــروف الرصافی؛ التی يوظّف هذا العنصــر الفنّی لإبراز أفكاره وعواطفه، ويصف أثناءها، المجتمع العراقی والكبت السياســی والاســتعمار؛ هذه الآلية الشعريّة فی شــعر الرصافی تؤدّی إلی الصحوة الشعبيّة والحثّ علی مواجهة المستعمرين. هذه الدراسة تبيّن مواضع المفارقة التصويريّة عبر تحليل شــعر معروف الرصافی. والمنهج الّذی اعتمدناه فی هذه المقالة هو المنهج الوصفیّ التحليلیّ.

الكلمات الدليليّة: المفارقة التصويريّة، الإيحائيّة، معروف الرصافی، التناقض.

*. أستاذ مساعد بجامعة الشهيد مدنی الأذربيجانيّة فی تبريز، إيران.
**. طالب الدكتوراه بجامعة طهران، إيران.
***. طالب الدكتوراه بجامعة الإمام خمينی الدوليّة فی قزوين، إيران. akhaleghi24@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة برجكانی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٢ تاريخ القبول: ١٣٩٢/١١/١٩

المقدمة

«إنَّ المفارقــة تقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه فصاحب المفارقة قد يقول شــيئاً لكنَّه في الحقيقة يعني شــيئاً مختلفاً تماماً. وعلى الرغم من أنَّ شعرنا القديم قــد عرف صورًا من المفارقــة التصويريّة، وفطن إلى الدور الّــذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين فيتجلّى معنى كلّ منها في أكمل صورة، ولخّص إدراكه لهذا الدور في تلک الحكمة المشــهورة: والضدّ يظهر حسنه الضدّ.» (عشري زايد، ۲۰۰۸م: ۱۳۰)
جعــل الجرجاني (٤٧١هـ) معنى المعنى من خلال الكلام ضربين: المعنى، ومعنى المعنى؛ فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، ونصل إليه بغير واســطة، وأمّا معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى، ثمّ يفضي بک ذاک المعنى إلى معنى أخر. «وإنّ السامع يعقل معنى من الظاهر على ســبيل الاســتدلال، إذ يمكن قول شيء ما، ويقصد به معناه، وذلک من أثناء أنَّ المتكلّم يكون للمنطوق عنده معنى، وللجملة معنى من أثناء الاستعارة والمفارقة والأحداث الكلامية.» (الجرجاني، ١٩٩٤م: ١٧٧) ويشــير سي ميوک في كتابه "Irony and the Ironic" إلى مفهوم المفارقة الذي قد تطوّر بشــكل بطيء جدّاً في إنجلترا كما تطــوّر ذاک المفهوم فــي دول أروبا الحديثة الأخرى، حيث كانــت المفارقة طريقة في معاملة خصم في الجدال، وفي نهاية القرن الثامن عشــر وبداية القرن التاســع عشــر اكتسبت كلمة "المفارقة" عددًا من المعاني القديمة. «ويرى أنَّ المفارقة تنقسم إلى قسمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما، هما المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف، ويحاول أن يبرز في المفارقة "تضادّ المخبر والمظهر" حيث نجد أنَّ صاحب المفارقه يقول شيئاً لكنَّه في الواقع يقول شــيئاً آخر مختلفاً تماماً، إذ المفارقــة مطمئنّة إلى أنَّ الأمور هي على ما تبدو عليه ولايحسّ أنَّها حقيقة مختلفة تماماً، إذ المفارقة تطلب تضادّاً أو تنافراً بين الحقيقة والمظهر وأنَّها تكون أشدّ وقعاً عند ما يشتدّ التضادّ.» (أحمد غنيم، ١٩٩٨م: ٢٣٨)

«البناء المفارقي يكشف عن التعارض بين أطراف قد تبدو متعارضة، وعن اجتماع ثنائيــات متضادّة لا يجــب أن تجتمع. وتعرف المفارقة بأنَّها هي اســتراتيجيّة الإحباط، واللامبالاة، وخيبة الأمل، ولكنَّها -في الوقت نفســه- تنطوي على جانب إيجابي، فقد تنظر إليها على أنَّها سلاح هجومي فعّال. وهذا السلاح هو الضحک لكنَّه ليس الضحک

الّذی یتولّد عن الکومیدیا، بل الضحک الّذی یتولّد عن التوتّر الحادّ، والضغط الّذی لابدّ أن ینفجر.» (الذبیانی، ۱۴۳۱ق: ۱۶۲) وقد لانبالغ إذا قلنا إنَّ عدداً قلیلاً من الشعراء یستطیعون التعبیر عن المواقف الفاجعة بطریقة ساخرة ومقنعة ومؤثّرة، فالمفارقة بحاجة إلی شاعر واعٍ فطنٍ یستطیع أن یستلهم من مواقف مجدّدة مواقف متباینة، وأن یصل إلی عقل المتلقّی ووجدانه بطریق وعر لایجید سلوکه إلاّ الواعون ولیست السخریّة غایة بحدّ ذاتها ولکنَّها وسیلة للبلوغ إلی هدف نبیل، ولیست کلّ سخریّة مفارقة، فالسخریّة المبتذلة والساذجة والمتهافتة لا مکان لها فی عالم المفارقة.

أسئلة البحث

نحن نواجه فی هذه المقالة عدّة أسئلة ونرید أن نجیب عنها:

۱. ما هی المفارقة التصویریّة وأنواعها؟

۲. لِمَ یستفید الرصافی من هذا العنصر الفنّی؟

أجوبة البحث والفرضیات

۱. المفارقة التصویریّة تقنیّة یستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بین طرفین متقابلین بینهما نوع من التناقض. وإنَّ المفارقة تقوم علی تظاهر المرء بکونه خلاف ما هو علیه فصاحب المفارقة قد یقول شیئاً لکنَّه فی الحقیقة یعنی شیئاً مختلفاً تماماً، وتنقسم المفارقة التصویریّة إلی أقسام مختلفة وهی المفارقة اللاشخصیّة، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة التنافر بالبسیط، والمفارقة الدرامیّة، والمفارقة ذات الطرفین المعاصرین، والمفارقة ذات المعطیات التراثیّة.

۲. تعدّ المفارقة تعبیراً لغویاً، تسمح للرصافی بالدخول إلی عالم النصّ الأدبی، وتؤدّی مجموعة کبیرة من الوظائف التی تختلف مستویاتها من نصّ إلی آخر. ممّا جعلها آلة فعّالة ومفتاحاً جوهریاً من مفاتیح النصّ، وکان الرصافی یوظّف هذا العنصر الفنیّ فی أشعاره بالأشکال المختلفة حتّی تجسّد هذه التقنّیة نفسیّة الرصافی وواقعه المعیش الذی یعانی منه. ومن أغراض توظیف المفارقة عند الرصافی: إن تباغت القارئ وتجعله بالتالی کثیر الانتباه، إنَّها تحفز القارئ علی التفکیر والتأمّل فی موضوع المفارقة، تمنح

القارئ "انفعالياً" لأنّها تمنحه حسّاً باكتشاف علاقات خفيّة في القصيدة.

خلفيّة البحث

قد بحث عن المفارقة التصويريّة في البلدان العربيّة قليل من المقالات، منها "المفارقة التصويريّــة في شــعر مهيار الديلمي" لعامر صلال الحســناوي في مجلة آداب ذي قار، عــدد ٤، تشــرين الأول، ٢٠١١م. وكذلك كتاب "عناصر الإبداع الفنّيّ في شــعر أحمد مطــر" لكمال أحمد غنيم. ونظراً لأنَّ هذا الموضــوع لم يبحث ولم يحقّق في بلادنا إيران، قمنا بإيراد وبسط هذا العنصر الإبداعيّ الفنّيّ في شعر معروف الرصافي لمعرفة المفارقة التصويريّة وتحليلها في شعره وكيفيّة عناصرها وأنواع المفارقة التصويريّة. والمنهج الّذي نستخدمه في هذه المقالة هو الوصفيّ التحليليّ.

المفارقة التصويريّة في اللغة

«المفارقة مصدر "فــارق" في باب المفاعلة وجذرها الثلاثي "فرق". لا يخرج مفهوم المفارقة في اللغة عن معنى الفصل والتفريق ما بين الشــيئين. نفهم منه أنَّ دلالة الأصل اللغــوي للفــرق تؤكّد مدلولاً واحدًا، وهو الانقســام والتباعــد.» (الجوهري، ٢٠٠٥م: ٨٠٩) «وعند الرجوع إلى قاموس أكسفورد نرى أنَّ مصطلح "irony" مشتقّ من الكلمة اللاتينيّــة "ironia" الّتــي تعني التخفّي تحت مظهر مخــادع، والتظاهر بالجهل عن القصد وهو ينقســم إلى ثلاثة أقسام: الأوّل: هوشكل من أشــكال القول، والمعنى المقصود منه عكس المعنى الّذي تعبّر عنه الكلمات المستخدمة ويأخذ –عادةً– شكل السخريّة حيث يســتخدم تعبيرات المدح، وهي تحمل في باطنها الذمّ والهجاء. والثاني: نتائج متناقضة لأحداث كما في حالة الســخريّة مــن الأمور. والثالث: التخفّــي تحت مظهر مخادع أو الادعاء والتظاهر.» (hornby، ١٣٩٠ش: ٨٢٤)

المفارقة التصويريّة في المفهوم الاصطلاحي

ترجع أصول هذا الأســلوب إلى البلاغة العربيّة الّتي انصبّ اهتمامها على لون من التصوير البديعيّ القائم على مبدأ متضادّ ســواء أكان في شكله البسيط "الطباق" أم في

صورتــه المركّبة "المقابلــة" ومن المعلوم أنَّ هذا المبدأ يقوم علــى الجمع بين المتضادّات اللفظيّة في بيت أو عبارة ويشتمل على تناقض واقعيّ بين أجزاء المفارقة. ويرى د.سي. ميوک[1] -وهو من أهمّ دارسي المفارقة- أنَّه لا يوجد تحديد واضح للمفارقة، ولا توجد قائمــة تحتوي على تقنيّات المفارقة وطرق اســتخدامها، حــتّى يتمكن الناقد من وضع بطاقة تعريف على كلّ عبارة من عبارات المفارقة الّتي يجدها في النص الأدبيّ. وكذلک ترتبــط المفارقــة الّتي عنده بكثير من أشــكال التعبير الأدبيّ، فهي تعــدّ مزيجًا من فنّ الهجاء[2] وفنّ الســخريّة[3] وفنّ العبث والفنّ الضاحک.[4] (Muecke,1982,17) «المفارقة التصويريّة مصطلح غربي لم تعرفه العربيّة ولم يدخل دراســاتها إلّا من وقت قريب عبر الترجمة؛ والحقيقة أنَّ هذا المصطلح مسـّبب جدل واســع حوله في الغرب فهو مصطلح غامض شاکّ يثير الالتباس. فإذا كان "ما لا تاريخ له يمكن تعريفه" على حدّ تعبير نيّته؛ فإنَّ مسألة إيجاد تعريف محدّد لهذا المصطلح المراوغ العصيّ على الفهم، يعدّ مسألة صعبة جدّا نظراً لتاريخه الطويل المتشعّب.» (علي، ۲۰۰۹م: العدد ۵۳)

«وقد وردت كلمة "آيرونئيا" لأوّل مرّة في كتاب "الجمهوريّة" لأفلاطون وقد أطلقها علــى أحد ضحاياه، وهي تعني طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين، وتشــير كلمة "آيــرون" عند "ديموســثينيس" إلى رجل يتهرّب من مســؤوليّاته كمواطــن بادّعاء عدم اللياقة. كما تعني الكلمة عند ديموسثينيس إنساناً مراوغاً لا يلتزم بحال، يخفي عداوته، يدّعي الصداقة، يســيء التعبير عن أفعاله، ولا يدلي بجواب واضح أبداً.» (کالين‌موکه، ۱۳۸۹ق: ۲۵) «والفيلسوف الألماني "سورن كيركيجور" يتّجه بشكل رئيسي في مفهومه عن المفارقة إلى ما يدعوه بـ"الطورين: الجمالي والأخلاقي من التطوّر الروحي". ويرى "كيركيجــور" أنَّ من يمتلک مفارقــة جوهريّة، فإنَّه يمتلكها طــوال النهار، فهو لايتّصف بالمفارقــة بين وقت وآخر، بل إنّه يعتقــد أنَّ الوجود كلّه يقع في باب المفارقة، ولايتّخذ المفارقة وسيلة لينال إعجاب الآخرين.» (Rasmussen,2005:2)

1. D.C.Muecke.
2. Satire.
3. Sarcasm.
4. Humour.

«المفارقة التصويريّة تقنيّة يســتخدمه الشــاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وعلى الرغم من أنَّ شعرنا القديم قد عرف صورًا من المفارقــة التصويريّة، وفطن إلى الدور الّذى تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين فيتجلّــى معنى كلّ منها فــى أكمل صورة، ولخّص إدراكه لهذا الــدور فى تلك الحكمة المشهورة: والضدّ يظهر حسنه الضدّ.» (عشرى زايد، ۲۰۰۸م: ۱۳۰) ويشير د.سى.ميوک فى كتابــه "Irony and the Ironic" إلى مفهوم المفارقة الذى قد تطوّر تطوّراً بطيئاً جدّاً فــى إنجلترا كما فى دول أروبا الحديثة الأخرى، حيث كانت المفارقة طريقة فى معاملة خصم فى جدال، وفى نهاية القرن الثامن عشــر وبداية القرن التاســع عشــر اكتسبت كلمة "المفارقة" عدداً من المعانى القديمة. «ويرى أنَّ المفارقة تنقسم إلى قسمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما، هما المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف، ويحاول أن يبرز فى المفارقة "تضادّ المخبر والمظهر" حيث نجد أنَّ صاحب المفارقه يقول شــيئاً لكنَّه فى الواقع يقول شــيئاً آخر مختلفاً تمامــاً، إذ المفارقة مطمئنّة إلى أنَّ الأمور هــى على ما يبدو عليه ولا يحسّ أنَّها حقيقة مختلفة تماماً، إذ المفارقة تطلب تضادًّا أوتنافراً بين الحقيقة والمظهر وأنَّها تكون أشدّ وقعاً عندما يشتدّ التضادّ.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲۳۸)

وقد ذهب ميوک إلى أنَّ للمفارقة خمسة عناصر هامّة تميّزها:

الأوّل: تضادّ المخبر والمظهر: كما قلنا إنَّ صاحب المفارقة يقول شيئاً لكنَّه فى الواقع يقول شــيئاً آخــر مختلفاً تماماً، والمفارقة مطمئنّة إلى أنَّ الأمــور هى على ما يبدو عليه ولايحسّ أنَّها حقيقة مختلفة تماماً؛ إذ المفارقة تتطلّب تضاداً أو تنافراً بين الحقيقة والمظهر وأنَّها تكون أشدّ وقعاً عندما يشتدُّ التضادّ.

الثانــى: العنصر الكوميــدىّ: هذا العنصر يكمن فى الخصائص الشــكليّة للمفارقة: التضادّ أو التنافر الأساســىّ بالإضافة إلى غفلة مطمئنّة فعليّة أو مصطنعة وليس هناک امرؤ يناقض نفســه عن القصد (إلاّ عندما يريد حلّ تناقض على مســتوًى آخر: الأمر الّــذى لا يكون فيه تناقــض فعلىّ) وينجم عن ذلک ظهور تناقــض مقصود يقيم توتّراً نفســيًّا لايسرى عنه سوى الضحک. وقد يحدث أن يكون العنصر الكوميدىّ ضعيفاً فى بعض أمثلة المفارقة إذ العنصر المؤلم شديد، لكنَّ المفارقة قد تكون أكثر تأثيراً إذا اجتمع

فيها العنصر الكوميدىّ والعنصر المؤلم.

الثالث: الغفلة المطمئنة: «وهى التى تعنى انخداع الضحية واتّصافها بالسذاجة الفكريّة والقناعــة البلهاء بمظاهر تتفاوت فى درجاتها من الكبريــاء والقناعة يصطنعها صاحب المفارقة متبجّحًا بعدم علمه إيّاها على وجه الحقيقة، فهى غفلة مصطنعة من الشاعر فعلية لدى الضحية.» (شمادة على، ٢٠١١م: العدد ١٠) وهكذا تبدو الغفلة المطمئنّة للرصافى فى أعلى درجات غرور الممدوحين المتجاهلين وتبجّحهم بالكبرياء والنفاق معًا.

الرابع: عنصر التجرّد: التجرّد القائم على اصطناع الشاعر "صاحب المفارقة" لصفات وأساليب معيّنة تتّســم بالموضوعية والصفاء والجدّية والحيادية، متّصلاً عنها فيبدو كأنَّ الأمر لايعنيه. وهو يوجد أحياناً فى الأســلوب المصطنع لدى صاحب المفارقة وأحياناً يوجــد فى الموقف الفعلىّ لدى صاحب المفارقة أو المراقب المتّصف بها. «إنَّ ما يشــعر به المراقــب ذو المفارقة –عادةً– فى وجود موقف المفارقة يمكن أن يلخّص فى كلمات ثلاث: التفوّق، والحرّيّة، والتسلية. فوعى صاحب المفارقة بنفسه بوصفه مراقباً يميل إلى زيادة شعوره بالحرّيّة وتوفير حالة من الصفاء أو الابتهاج أو ربّما من الحبور. وإنَّ وعيه بغفلــة الضحيّة يدفعه ليرى الضحيّة مقيّداً متورّطاً حيث ينعم هو بالحرّيّة، مرتبطاً حيث يصبح هو غير ملتزم، مطمئنًّا سريع التصدّق أو ساذجاً، حيث يصبح هو منتقداً، مشكّكاً أو راضيــاً بتأجيل الحكم. وحيث يصبــح موقفه موقف امرئ يبدو عالمه حقيقيًّا ينطوى على معنى يجد عالم الضحيّة وهماً أو تافهاً.» (على، ٢٠٠٩م: العدد٥٣)

الخامس: «والعنصر الأخير هو العنصر الجمالىّ، حيث إنَّ القصّة الظريفة الّتى تحوى المكوّنات اللازمة لا تبعث الســرور إذا أسىء سردها وكذلك الأمر فى المفارقة. ويرى ميوك أنَّ هذه العناصر متداخلة فى جميع الأحوال، وأنّ الظواهر الّتى تقتصر على جزء من هذه الخصائص، أو تضمّها جميعاً عدا قليل منها فى شــكل ضعيف سوف ينظر إليها على أنَّها ليست من المفارقة، أو أنَّها من أشباه المفارقة.» (أحمد غنيم، ١٩٩٨م: ٢٣٦)

وظيفة المفارقة

«للمفارقة وظيفة هامّة فى العمل الأدبى إذ شــغلت النقّاد والدارسين، وقد بيّنوا ذلك

فقال "فرويد" إنَّ المفارقة وسيلة شديدة القرب من النكتة، تحّث لذّة كوميديّة لدى السامع تخلّصه من المكبوتات الداخليّة وشبه ميوک المفارقة بأداة التوازن الّتی تعطی الحياة توازنها أو سائرة بخط مستقيم، حينما تحمل على محمل الجدّ المفرط. وتؤدّی المفارقة وظيفة إصلاحيّة فی الأساس، فهی تشبه أداة التوازن الّتی تبقی للنصّ الأدبی بعداً جماليّاً من خلال قراءاته الّتی تتعدّد بحسب طبيعة القارئ.» (عباس، ۲۰۱۱: العدد ۲)

نبذة عن حياة معروف الرصافی (۱۲۹٤- ۱۳٦٤هـ/ ۱۹٤٥-۱۸۷۷م)

«ولد الرصافی فی بغداد، وتلقّی علومه اللغويّة والأدبيّة على يد أحد من أشهر أساتذة بغداد فی الدراسات الدينيّة واللغويّة، وهو ليس إلا الشيخ محمود شكری الآلوسی. بقی الرصافی يدرس على يد الآلوسی قرابة اثنتی عشرة سنة؛ وعندما قامت السلطات العثمانيّة بنفی الآلوسی من بغداد كان الرصافی قد بلغ درجة عالية من المعرفة باللغة والشعر القديم. ويرتبط اسم الرصافی بالأحداث السياسيّة فی تاريخ العراق فی العقود الأولى من القرن العشرين، كما يرتبط بالتطوّر الاجتماعیّ فی العراق ونجد فی شعره خطّا مستمرّا من التطوّر فی الأفكار والعلاقات السياسيّة. كانت مسيرته ترتبط بالحياة العامّة، ورغبته فی التسنّم على المناصب الرسميّة جعلته يراوح بين قبول السلطة ورفضها: عثمانيّة كانت أو بريطانيّة أو وطنيّة. لكنّ الرفض والتمرّد كانا إجمالاً من أبرز المواقف فی حياته وشعره.كانت طبيعة الرصافی أبيّة مندفعة، فلم يستطع التسوية عموماً فی المواقف الّتی لا تليق، لذلک عرف فی حياته شيئاً من الفقر والنفی والبطالة.» (الجيوسی، ۲۰۰۷م: ۲٥۲)

«شعر الرصافی باستهانة الملک والحكومة وعدم منحه ما يستحقّه من التبجيل والإكرام شعوراً أكثر من الآخرين. ومع أنّه ظلّ يمدح ويرثی فی كلّ مناسبة عرضت فإنَّه لم يترک التذمّر والتمرّد حين يجتمع مع أصحابه وأخصّائه. لقد كان الرصافی كالشعراء الآخرين متردّداً بين السلب والإيجاب، يرضى حيناً ويغضب أحياناً لدوافع نفسيّة وظروف طارئة، مستفيداً من الفرص العارضة ناقماً عليها ضائقاً بها ذرعاً فی آن واحد.» (بصری، ۱۹۹٤م: ۱۰٤) كانت الأحداث _الّتی لم يشهد لها القرن الماضی

مثیلاً _ تهزّ المجتمع العراقیّ آنذاک وتقتحم نصوص شعرائه وتعرّضها ربّما للمرّة الأولی، لریح عاتیة: الانقلاب العثمانیّ، وإعلان الدستور، والحرب العالمیّة الأولی، وثورة العشرین، وإقامة الحکم الوطنیّ عام ۱۹۲۱م. «کان شعر الرصافی مشتملاً علی أفکار وموضوعات وهموم تتّصل بالناس: تنبثق منهم وتتّجه إلیهم. وکان الناس یقرأون شعره لما فیه من جمال الصیاغة أو اللغة، بل لوجاهة تلک الأفکار وانحیازها إلی الناس فی کدحهم الیومیّ وحلمهم بحیاة أفضل. إنّه شعر المحتوی النبیل لا الصیاغة البهیّة. إنَّ الرصافی لاینظر إلی الشعر باعتباره فنًّا أو طریقة خاصّة فی القول، بل مهمّة لخدمة الناس وتوعیتهم.» (هیأة المعجم، ۲۰۰۲م: ۳۵۲)

الرصافی والمفارقة التصویریّة

کانت المفارقة من إحدی الوسائل الفنّیّة التصویریّة التی استعان بها الرصافی لتجسید أبعاد رؤیته المرکّبة لواقعه المعیش وإخراجها من نطاق الذاتیّة المجرّدة إلی نطاق الموضوعیّة الحسّیة بالإلحاح علی إبراز التناقضات المختلفة الّتی تخامر طوایا الذات أو تتراءی فی أطراف واقع المعیش لشاعرنا. فی الواقع أنَّ مفارقة الرصافی ولیدة موقف نفسیّ وعقلیّ وثقافیّ معیّن، وهی تعبیر عن موقف مخالف بطریقة غیر مباشرة لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غیر المرضیة. ویبدو مفهوم المفارقة علی هذه الصورة واضحاً فی قصائد معروف الرصافی حیث نشاهده فی أکثر قصائده منها قصیدة "الحرّیّة فی سیاسة المستعمرین" الّتی یقول فیها:

«یا قومُ لا تتَکلّموا إنَّ الکلامَ محرَّمُ
ناموا ولا تَستیقظوا ما فازَ إلاّ النوَّمُ
وَتأَخَّروا عن کُلِّ ما یَقضی بأَن تَتقدّموا
وَدَعوا التفهُّمَ جانبًا فَالخیرُ ألاّ تَفهموا
وَتَثبتُوا فی جَهلِکم فَالشرُّ أن تَتعلَّموا»

(الرصافی، ۲۰۰۶م: ۵۸٤)

تظهر عناصر التضادّ بین أقوال الشاعر والواقع الموجود وتبدو الغفلة المطمئنّة

واضحةً فی أعلی مراتب بین جمهور البلد حیثما یتنبّه الشاعر عن هذا ویظهر العنصر الکومیدیّ واضحاً تتضارب معه العواطف والأفکار فی سخریّة مرّة تثیر الضحک والبکاء إذ إنَّ الصورة تخفی وراءها بشّفافیّةٍ صورة الواقع العربیّ الألیم الّذی یسیطر علی المجتمع العربیّ لأنَّ أهداف المستعمرین وأفکارهم واضحة وهم یتبعون مصالحهم الاستعماریّة وینهبون الملل ویبقون الدمار فی النهایة. ویستخدم الشاعر البناء الدرامیّ القائم علی السرد القصصیّ، وفی لغة الشاعر السهلة المعبّرة عن أعماق المعانی الّتی یرمی إلیها فی نقد الواقع العربیّ، ووصمه بأبشع الألفاظ والصور ووضوح الرموز ونجاحها فی أداء المعنی وتناسق موسیقی القصیدة مع الموضوع خاصّة قافیة القصیدة الّتی جاءت علی حرف المیم الّذی یناسب التفوّه بالعبارات الجوفاء الصارمة القاطعة المعبّرة شکلاً ومضموناً عن الاستبداد والتسلّط. فالشفاه تنطبق مع انتهاء السطر الشعریّ فی شکل یوحی بالقطع فی الأمر، والمضمون یعبّر عن استبداد المستشرقین الغربیّین وهم ینهبون ویسلبون أمم الشرق ونیّاتهم البشعة هذه وهی بیّنة ورغم ذلک لم یرَ الشعب هذه الأعمال وفی نظرتهم أنَّ الغرب ذوالفضل والخیرات ویأتیهم العمران والصلاح، وذلک شؤون متناقضة مع الواقع.

«ویکتمل القول حول هذه القصیدة الممثّلة لمعظم أشعار معروف الرصافی بظهور تقنیّة المفارقة التصویریّة واضحاً فیها، من خلال إبراز الشاعر للتناقض بین طرفین متقابلین یتمثّلان فی الغرب وأعوانه من المستعمرین من جهة والفوز والتقدّم والخیرات من جهة أخری، حیث یستنکر الشاعر هذا التناقض ویدعو قومه إلی النوم وعدم الدفاع عن الحق والتأخّر لأنَّ هذه الأمور تؤدّی إلی الفوز والتقدّم.» (أحمد غنیم، ۱۹۹۸م: ۲۳۸)

أنواع المفارقة التصویریّة فی شعر الرصافی

«ویلاحَظ أنَّ "میوک" قد نظر فی تقسیمه لأنواع المفارقة وضحیّتها وجعلها بناءً علی ذلک عدّة أنواع أهمّها المفارقة اللاشخصیّة، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة الفجاجة، ومفارقة الکشف عن الذات، ومفارقة التنافر البسیط، والمفارقة الدرامیّة، ومفارقة الأحداث. حیثما یقسّم علی عشری زاید أنماط المفارقة إلی طبیعة الطرفین

المتناقضين، وجعلها نوعين أساسـّيين، وهما المفارقة ذات الطرفين المعاصرين والمفارقة ذات المعطيــات التراثيّــة.» (المصدر نفســه: ۲۳۹) ونحن نوضّح فی هــذه المقالة أنواع المفارقة فی أشعار معروف الرصافی حسب تقسيماتهما هذه:

المفارقة اللاشخصيّة

«هی طريقة فی اتخاذ المفارقة لاتستند إلی أیّ وزن يمنح لشخصيّة صاحب المفارقة حدثاً يخفی نفســه وراء قنــاع الكلمات، فكلماته وحدهــا أو تعارضها مع ما نعرف، تنتــج المفارقة، وهــو يتميّز عادةً بجفاف أو صرامة فی الأســلوب، وتكون النبرة نبرة متكلّــم عاقل ينطلق علی رســله متواضع غير عاطفیّ.» (المصدر نفســه:۲۳۹) عندما يســتتر صاحب المفارقة خلف قناع كلماته المعارضة للواقع المألوف، نری هذا النوع من المفارقة كثيراً فی أشــعار الرصافی ويلبس الشــاعر قناعــاً ويخفی وراءه ويودع لكلماتــه المتناقضة مع الواقع يكشــف ما يصوّره من المفارقــات ومن ذلك قوله فی قصيدة "الوزارة المذنبة":

«أهــلَ بغدادَ أفيــقوا   مِن كری هذی الغَراره
إنَّ ديــکَ الدهــرِ قَد   باضَ بِبغــدادَ وزاره
شــأنُها شــأنٌ عجيبٌ   قَصَّرت عنــه العباره
هــی للجاهــلِ عــزٌّ   ولــذی العلــمِ حقاره
ملکَ البدو بها الأمرَ   علی أهــلِ الحضارةِ
كم لهــا مــن هَفواتٍ   تســلُب الطودَ وقارة
فــكأنَّ الحكمَ والعدلَ   بهــا قــطٌّ وفــارَة
وَوزيــرُ مُلحــق كالذ   يلِ فی عَجز الحمارة
أنتــمُ الأصنــامُ لولا   نزقاتٌ مســتطاره»[۱]

(الرصافی، ۲۰۰٦م: ٦۰۵)

عنوان القصيدة يبيّن لنا أنَّه ربّما توجد فی الشعر المفارقة حيث نشاهد أنَّ التضادّ بين

۱. الكری: النُّعاس/الغرارة: الغفلة وقلّة الفطنة للشرّ/الطود: الجبل العظيم/نزقات: العجلة فی الجهل والحُمق.

المظهر والمخبر كصفة أساسـيّة في المفارقة ومنها التناقض في صورة الوزير وهي لدى الجاهل عزّ ولدى العالم حقارة، وهو ملك البدو والأمر بها على أهل الحضارة، والحكم والعدل هما من صفات رئيسـيّة والواقع أنَّهما كالقطّ والفأرة لدى الوزير. يظهر التضادّ والسخريّة بشكل واضح بين تمام أجزائه إلى أن يوضح الشاعر هذا الوزير كالذَنَب وهو منفعل ليس له أثر وإرادة. وصور المفارقة صارخة والشـاعر يخفي نفسـه وراء جملات والكلمات المتناقضة تخرج من فمه وتكشف ما يصورّه من مفارقات.

من نماذج أخرى في هذا النوع من المفارقة قصيدة "الحرّيّة في سياسة المستعمرين" الّتي يقول فيها:

«فارضوا بحُكم الدهرِ مَهما كان فيـه تَحَكُّمُ
وَإذا ظُلمتُم فَاضحَكوا طَرِبًـا ولاتَتَظلمـوا
وَإذا أُهَنتم فَاشـكروا وَإذا لُطِمتُم فَابسـموا
إن قيلَ هـذا شَهدُكم مـرٌّ، فقولـوا: عَلقـمُ
أو قيـلَ إنَّ بلادكـم يا قومُ سـوف تُقسَّم
فَتحمَّدوا وتَشـكروا وَتَرنّحـوا، وَتَرنَّموا»[1]

(المصدر نفسه: ٥٨٤)

فقد صوّر الشـاعر في هذه الأبيات، المفارقة بشـكل جيّد لقد لبس الرصافي قناعاً ويخفي نفسه وراء الكلمات وترک لكلماته المتناقضة مع الواقع أن تكشف عمّا يصوّره من مفارقات. وكان الرصافي يُرينا التضادّ بين المظهر والمخبر وهو ميزة رئيسيّة في المفارقة ومنها التناقض بين الشـكر تجاه الإهانة والابتسـام تجاه اللطم وشـهدكم مرّ. والمفارقة بين أجزاء الشـعر واضحة حيث يهتمّ الشاعر أن يهيّج عواطف شعب العراق بالسخريّة المريـرة والتناقض الصارخ بينهم والواقع العربيّ وهذه الكلمات المتناقضة تكشـف ما يصوّره من المفارقات ويبقى أعمق أثر في الكلام ويبدو واضحاً أنَّ الشـاعر يسـعى أن يبقى في ذهن المتلقّي أكثر من الصورة للواقع، التناقض مع الإعلام والتصريحات القائمة على الادّعاء.

١. عَلقم: الحنظل،كلّ شيء مرّ.

مفارقة الاستخفاف بالذات

«هـــی طریقة فی اتخاذ المفارقة التصویریّة، یلبس فیها صاحب المفارقة قناعًا ذا أثر إیجابیّ فی هیأة تقمّص شخصیّة، حیث یحمل نفسه إلی المسرح فی شخص امرئ جاهل، وســریع التصدیق، وجادّ، ومفرط فی الحماس، یعمل علی التقلیل من قدر نفسه مستغلاًّ ما یعطیه من انطباع عن نفســه لیکون جزءًا من وسیلة المفارقة.» (أحمد غنیم، ۱۹۹۸م: ۲٤۱) وقد وظّف الشاعر هذه الطریقة فی التصویر عدّة مرّات، منها قوله فی قصیدة "یا محبّ الشرق":

«یا مُحبَّ الشــرقِ أهلاً   بــکَ یا مســـترِ کراین[۱]
مرحبــاً   بالزائرِالمشـــ   ـهـورِ فــی کلِّ المدائن
مَرحبًــا بالقادمِ المشـــ   ـکور فی هذی المواطن
فَضلُکم بادٍ لی الشــرقُ   وشکرُ الشــرقِ عالِن»

(الرصافی، ۲۰۰٦م: ٥٦۷)

فی هذه القصیدة یخفی الشاعر نفسه وراء قناع الکلمات ویصوّر صاحب المفارقة أی الرصافی نفسه فی شخص ساذج، وسریع التصدیق، مقلّلاً من قدر نفسه وقومه، وهناک یوصل نفسه إلی أعلی مراتب الجهل والإفراط فی السذاجة وتبدو الحیرة والدهشة لمن قرأ شــعره وهذه السذاجة تنتج المفارقة وتکشف فظاعة الواقع العربیّ وهولاء الرؤساء یخضعون لعملیّة اســتعمار واستثمار بلادهم والرصافی یخطب الشخص الغربیّ "کراین" بالسخریّة المرّة بأنَّ زیارته بلاد العراق تحتوی الفضل والتقدّم، ویرحّب بوروده الرصافیُ حـــین قدوم هذا المموّل الأمریکی حیث وضعه شــخصاً ســاذجاً وکلّمــا یقوله یؤیّدها ویقلّل قدر نفســه وشــعبه کأنَّهم راضٍ بهذا الاستعمار والاســتثمار وهم شاکرون تجاه المستعمرین. هذه القصیدة نموذج بارز لروح الرصافی المضادةّ للاستعمار وهو یعتقد بأنَّ هــذا الأیاب والذهاب من جانب المموّلین الأمریکیّین لا جدوی فیه للشــعب العراقی، وفی نظرته التملّق والریاء أبشــع الأعمال من جانب الأشخاص الّذین یسلکون معهم.

---

۱. کراین: «هو المموَّل الأمریکی الشــهیر الّذی عندما جاء إلی العراق ســنة ۱۹۲۹م. قام السلطات بحفلة وروده.» (الرصافی، ۲۰۰٦م: ٥٦۷)

وأقوال الرصافی هذه يبدی فظاعة المفارقة بين كلمات القصيدة والشـاعر يحسب نفسه شخصًا ساذجًا سريع التصديق كإنسان كلّ ما يقوله يقبله.

مفارقة التنافر البسيط

«تعتمـد هـذه المفارقة على وجود تجاور شـديد بين قولـين متناقضين، أو صورتين متنافرتين من غير تعليق، وقد برع الشاعر فی توظيف هذه المفارقة فی أكثر من موضع فـی قصائده، والرصافی يصوّر هذا المفارقة بسـذاجة عندمـا يقرأ القارئ يفهم غرض الشـاعر منه وإنَّ الشـاعر يجسّـد التناقض والتنافر بين الكلمات بالعبـارات القليلة والبسيطة.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲٤٥) من ذلک قوله فی قصيدة "الطفل الملتحی":

«معـارفُ بغدادَ قَـد جاءَها   مديرٌ مِن الطيشِ فی مسـرحِ
حمـارٌ   وَلكنّـه   ناطـقٌ   وَطفـلٌ   ولكنَـه   مُلتحـی
فيـا أيُّها العلم عنهـا اِرتَحِل   وَيا أيُّها الجهل فيها اِسلَح»[۱]

(الرصافی، ۲۰۰٦م: ۷۱۳)

صوّر الشاعر التناقض بين معارف بغداد ومعالمها وإدارة أمور الشعب والبلاد حيث يتمّ أعماله دون التعقّل والفكر، ويسخر من إلقاء المحاضرات الّتی تدلی بين الشعب حتی يشـبهه بالحمار ليُری بأنَّه لم يهتمّ بكلامه. وفی البيت الأخير يتمّ الدعاء لمعارف بغداد وهو ينشأ من أعمال غير واعية وعلم، حيث يطلب الله ارتحال واجتناب العلم من هذا المعالم وإقبالهم علی الجهل. وهذا التنافر واضح بين قولين متناقضين.

المفارقة الدراميّة

ولما كانت المفارقة الدراميّة تشـكل عمود المسـرح فهذا لا يعنـی اقتصارها علی الجانب الدراميّ فحسـب، فهی قد ترد فی الملحمة والشعر القصصيّ، وتقوم علی جهل الضحيّـة بالموقـف الّذی هی فيه، وتبدو المفارقة الدراميّة أبلـغ أثراً إذا ما كان كلّ من المتلقّـی "الجمهور والقارئ"، وشـخص آخر فـی التمثيليّة أو القصّـة علی وعی بجهل

۱. معـارف: «مؤلف يتناول لبحث فيـه كلّ العلوم والفنون بطريقة منهجيّـة، وزارة التعليم والتربية.» (معلوف، ۱۳۸٦: مادة عرف)/ الطيش: خفّة العقل/ ملتحی: شَعر الخدَّين والذقن.

الضحيّة غير الواعية لما يصدر عنها من كلمات تناسب الموقف الحقيقيّ الّذي لا يعين، وهذا اللون من المفارقة ندركه في المغزى القصصيّ الدراميّ الّذي وظّفه الرصافي في قصيدة "إيقاظ الرقود" الّتي يقول فيها:

«ألا يا أيُّها الملكُ المفدّى

أَنم عن أن تسوسَ الملك طرفا　　أَقم ما تَشتهي زمراً وعزفا

أَطِل نكرَ الرعيةِ، خلِّ عُرفا　　سُمِ البلدانَ مَهما شئتَ خَسفا

وأَرسِل مَن تشاء إلى اللحودِ

فَدَتك الناسُ من ملكٍ مطاعِ　　أَبِن ما شئتَ مِن طُرُق ابتداعِ

وَلا تخَش الإلهَ ولا تراعِ　　فهل هذي البلادُ سِوى ضَياعِ

ملكت، أَو العبادُ سوى عَبيدِ؟

تَنعّم في قصورِك غير دارِ　　أَ عاشَ الناسُ أَم هُم في بَوارِ

فإنّك لَن تطالب باعتذارِ　　وَهَب أَنَّ الممالكَ في دمارِ

أَ ليس بناءُ (يلدز) بالمشيدِ؟

جميعُ ملوكِ هذي الأرض فُلكٌ　　وأَنت البحرُ فيك ندىً وهُلكُ

فأنّى يَبلغوك وَذاكَ إفكٌ　　لَئِن وهبوا النقودَ فأَنتَ ملكُ

وَهوبٌ لِلبلادِ ولِلنقودِ»

(المصدر نفسه: ١٧٧)

والمتهم الضحيّ هنا هو شعب العراق وهم لايدرون سبب هذا الدمار وانتداب بلدهم، والملك يقوم بما يشتهي من زمر وعزف، وسيامة الخسف إلى الشعب، وقتل الشعب أيّهم يطلب الملك، والشاعر يعدّ جمهور العراق عبيداً وعيشهم في بوار وهلاكة، وعندما البلد في الدمار وضيق، ملك يبني لنفسه القصر الشامخ ووهوب من البلاد ونقود الحكومة.كلّ هذه المفارقات سلسلة من الأحداث الدراميّة الّتي تحدث في هذا المسرح القصصيّ. وشاعرنا طوال هذه القصيدة يقوم بالهزء والسخريّة ويسأل الملك بالتهكّم: أليس بناء يلدز بالمشيّد؟ الرصافي يصوّر في ذهن المخاطب عدّة من المفارقات المتتالية الدراميّة ليوقع أثراً عميقاً في المخاطب.

المفارقة ذات الطرفين المعاصرين

لهذا الشــكل من أشــكال المفارقــة نمطان أساســيّان، يقابل كلّ منهمــا الآخر فی الأســلوب، حيث يصوّر فی هذه المفارقــة التصويريّة التناقض بــين طرفين معاصرين وتنقسم إلى نمطين أساسيّين حيث يفرقان من جهة عناصرهما الجزئيّة والكلّيّة.

النمط الأوَّل

«هــذا نمط يضع الشــاعر فيــه الطرف الأول مكتملــاً بكلّ عناصــره ومقوّماته فی مواجهــة الطرف الثانی مكتملاً أيضًا بــكلّ عناصره ومقوّماته، وفی أثناء المقابلة بينهما تؤثّــر المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحاً وفادحاً.» (عشــری زايد، ٢٠٠٨م:١٣٣) وقد وظّف الشاعر هذا الشكل من أشكال المفارقة فی عدّة قصائد، منها قصيدة "نحنِ فی بغداد" الّتی يقول فيها:

«أيــا ســائلاً عَنَّــا ببغــدادَ إنّنا ... بهائمُ فی بغــدادَ أَعوزها النَبتُ
علَت أمَّةُ الغربِ السماءَ وأَشرقَت ... علينــا فظَلنا نَنظرُ القومَ من تحتُ
وَهُم ركَضوا خيلَ المساعی وَقد كَبا ... بنا فَرسٌ عن مقنَبِ السعی مُنبَتُّ
فنَحنُ أنــاسٌ لم نَزل فــی بَطالةٍ ... كأنَّــا يهــودٌ كلُّ أيّامنــا سَــبتُ
خَضَعنــا لِحــكّام تجــور وَقَد حَلا ... بأفواهِها مِن مالِنا مَأكل سُحتُ»[١]

(الرصافی، ٢٠٠٦م: ٢٢٦)

يقابل الشــاعر حالتين معاصرتين من حالات التعامل بين شــعب العراق والغربيّين، الحالة الأولى فی شعب العراق حيث شبّه الشاعر نفسه وشعبه بالبهائم فی بغداد أعوزها النبت، وشعب العراق فی بطالة دائمًا ومازالوا يعيشون معيشة المظلومين، والشاعر يرى الشــعب فی الذلّ والهــوان، والحالة الثانية لدى الغربيّين وهــم أصحاب المنزلة والمقام كأنّهم نور فی الســماء وأشرقوا على الشعب ويركضون خيل المساعی وهم حكّام وقد بــدأ أكل أموالنا فی أفواههم حلوًا. ويصوّر الشــاعر المفارقة بــين الطرفين المعاصرين واضحًا وبالسخريّة المرّة حيث يعدّ الشعب العراقیّ يهودًا ولديهم يوم السبت عطلة وفی

١. أعوزها: احتاج إليها فلم يقدر عليها/ ركض: عدا/ مســاعی: ج مســعی: المكرمة/ كبا: زلَّ وعثر/ المقنب: جماعة من الخيل تجتمع للغارة/ السُحت: الحرام.

نظرته كلّ أيّام شعب العراق فى العطلة وليس لهم عمل وإقدام ولم ينهضوا أمام الظلم الّذى يتمّ من جانب الغربيّين. يشاهد الشاعر كلّ هذه الأعمال الفظيعة الّتى تقبل عليهم من أجل الإهمال والبطالة. وهذا التناقض والسخريّة يبقى أعمق أثر فى المفارقة.

النمط الثانى

«أمّا النمط الثانى من نمطى المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، فإنّ الشاعر لا يجعل فيه كلاًّ من الطرفين متكاملاً فى مقابل الآخر، وإنّما يفتّت كلّ منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئيّة التفصيليّة، ثم يضع كلّ عنصر منها فى مقابل ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، حيث تصبح المفارقة فى نهاية الأمر مجموعة من المفارقات الجزئيّة.» (عشرى زايد، ٢٠٠٨م: ١٣٦) وقد وظّف معروف الرصافى هذا الشكل فى عدّة قصائد، منها قصيدة "وما المرء إلاّ بيت شعر" الّتى يقول فيها:

«تُنظمُنا الأيّامُ شعراً وإنّما تردُّ المنايا ما نَظمنَ إلى نثرِ
غمنّا طويلُ البحرِ مُسهَبٌ عمره وَمنّا قصيرُ البحرِ مختصرُ العمرِ
وَهذا مديحٌ صِيغَ مِن أطيبِ الثنا وَذاكَ هجاءٌ صِيغَ مِن منطقِ هُجرِ
رَضيتُم بأكفانِ البلى حُللاً لَكم وَكُنتم أُولى الديباجِ وَالحللِ الحمرِ»[1]

(الرصافى، ٢٠٠٦م: ٣٢)[1]

قد صوّر الشاعر فيها طرفين معاصرين ويفتّت إلى مجموعة من العناصر، وجعل كلّ عنصر منها تجاه العنصر المقابل، وقد جعل الإنسان الطويل البحر إزاء الإنسان القصير البحر، ومسهب العمر يقابله بمختصر العمر، والمديح تجاه الهجاء، والشاعر يجعل الثناء الأطيب مقابل منطق الهُجر. المفارقة توجد من الجزئين المعاصرين وكلّ من طرفى المفارقة يُجعل تجاه الآخر من المفارقة. وفى الأبيات الأخيرة يخاطب الشاعر سكّان بطن الأرض وهم يموتون بأنَّ أكفان البلاء والمصيبة الّتى رضيتم بها حُللاً لكم وكذلك إيذاء من جانب الحشايا المروحة، كلّها يشمل على سخريّة مرّة ويؤتى المفارقة أعمق أثر. ويلاحظ أنَّ الشاعر قد أبرز التناقض على مستويين، تمّ أولاً على مستوى جزئيات

١. مُسهَب: مبسوط ومملوء من التفصيل/ الهُجر: القبيح من الكلام.

كلّ مــن الطرفين، وتحقّق بعــد ذلک من خلال الجمع بين هذه الجزئيات على مســتوى القصيدة التی تتألف منها، وبذلک قد رســخ معــنى المفارقة فی وجدان المتلقّی أكثر من مرّةٍ ممّا زاد هذا المعنى عمقا ووضوحا.

المفارقة ذات المعطيات التراثيّة

«شاع فی شــعرنا العربیّ الحديث فی المرحلة الأخيرة بناء المفارقة التصويريّة عن طريــق اســتخدام بعض معطيات التراث لإبــراز التناقض بينها وبــين بعض الأوضاع المعاصرة. المفارقة التصويريّة ذات المعطيات التراثيّة تقنيّة فنّيّة تقوم على إبراز التناقض بــين بعض معطيات التراث وبين بعض الأوضاع المعاصرة، وهی تقوم على أنماط ثلاثة، منهــا المفارقة ذات الطرف التراثیّ الواحد والمفارقة ذات الطرفين التراثيّين، والمفارقة المبنيّة على النص التراثیّ.» (أحمد غنيم، ۱۹۹۸م: ۲۵۳)

النمط الأوّل

«فی المفارقة ذات الطرف التراثیّ الواحد يقابل الشاعر بين الطرف التراثیّ والطرف الآخر المعاصر.» (عشری زايد، ۲۰۰۸م: ۱۳۸) ومن ذلک قصيدة "الفقر والسقام" الّتی يقول فيها:

فاستَمرَّت حتى الصَباح تُوالی   زَفرات بنارِهــا القلب صَالِ
فأَتاهــا وَدَمعُها فــی انهمالِ   بعضُ جاراتِها وَبعضُ رجالِ
مِن صعاليک أهل ذاک الجناب
وَقفــوا موقفًا بِــه الفقر أَلقى   منه ثقلاً به المعيشــة تشقى...
أَيُّهــا الواقفــونَ لا تَهمـلوه   دونَکم أَدمُعی بها فأَغسلوه...
جادَ شخصٌ عليه بعدَ سؤالِ   بريــالٍ وزادَ نصــف ريــال

(الرصافی، ۲۰۰٦م: ۱۵۲)

إنَّ الشــاعر يصــوّر حالة جارات فاطمة وهنّ يســكبن من أعينهــنّ الدموع لأجل المصاحبــة بفاطمة وهذه الصــورة فی عصرنا المدنــیّ، ويصوّر الطــرف المقابل كحالة الصعاليک فی الجاهليّة وهم لصوص ذوو العدو السريع فی الصحاری، ويصرّح الشاعر

بهـذا التناقض وقد وظّفها ليعطى بعداً أعمق فـى المفارقة بين الحالتين، وهو يركّز على أنَّ الشاعر يقوم بسخريّة مرّة فيخاطب جاراتها من الرجال بالصعاليك لأنَّهم ينتظرون لأجل نهب وسـلب أموالها ويعتبرهم الجناب والمحـترم بالتضادّ والتناقض مع ما نعرفه منهم، وهكذا تتشكّل المفارقة بين الطرفين التراثيّ والمعاصر. يقوم الشاعر بتعليق ساخر مرّ فى البيت الأخير بجود السـائل منه بالنقود البخسة بعد الإجابة من جانب الشخص الذى يموت.

النمط الثانى

«تتمّ عمليّـة المفارقة التصويريّة ذات الطرفين التراثيّين على مسـتويين، حيث تتمّ أولـاً بين هذين الطرفين من جهة وثانياً بين الدلالة التراثيّة لأحدهما والدلالة المعاصرة الرمزيّة من جهة أخرى، وبذلك تزداد المفارقة المزدوجة.» (أحمد غنيم، ١٩٩٨م: ٢٦١) ومن ذلك قصيدة "محاسن الطبيعة" الّتى يقول فيها:

«وَقفتُ وَالريحَ سَرَت سَجسَجًا — وقفةَ مبهوتِ على السـاحلِ
أَنظُـرُ ما فيـه يحـارُ الحِجا — فى الكونِ مِن عالٍ ومِن سافلِ
يا مَنظراً أَضحكَ ثغرَ الدجى — وَرَدَ سـحبانُ إلـى باقـلِ
مـا أَنـتَ إلاّ صحـفٌ عاليه — كَم حارَ فى حكمتِها مِن حكيم
إذا وَعَتهـا أذنٌ واعيـه — فقَد وَعَت خيرَ كتاب كريم»[١]

(الرصافى، ٢٠٠٦م: ٣٥١)

المقابلة تتمّ فى المسـتوى الأوَّل بين طرفين متناقضين هما سحبان وباقل، وباقل هو الصورة الصارخة للإنسـان الأحمق ويرمز الشـاعر به إلى أمـراء ووزراء الحكومة فى بلاده، وسـحبان هو الصورة الكبيرة والقيّمة للإنسـان العالم والبليغ الّذى ليس له مقام ومنزلـة، وهذه المقابلة بين الطرفين التراثيّين تسـتدعى العديد مـن الأحداث والصور فى ذهن المتلقّى، فهما طرفان غنيّان بالإيحاءات والإشـارات. ويعطى الشاعر شخصية بأقـل ملامـح مدلول رمزىّ معاصر، وهـو أمراء ومعالم الحكومـة الّذين ليس لهم علم

١. السجسج: ليّنة الهواء المعتدلة/ الحجى: العقل/ الثغر: كلّ فُرجَةٍ فى جبلٍ أو وادٍ.

ووعى وهذا خلاف الأمر بالنسبة اليهم، ويرتبط بين الطرفين التراثيّين والطرف المعاصر بالمكان الّذى هو فى أسفل الكون، ويصل بذلک إلى المقابلة فى المستوى الثانى بين الأطراف التراثيّة مِن جهة والأطراف المعاصرة مِن جهة أخرى، وهذا الأمر يزيد المفارقة عمقها وأثرها ويحسّ المخاطب بقوة المفارقة فظاعةً.

النمط الثالث

«تعتمد المفارقة المبنيّة على نصّ تراثىّ على تحوير الشاعر فى النصّ المقتبس أو المضمون رغبةً فى توليد دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثيّة للنصّ الّذى ارتبط به وجدان المتلقّى. ومن خلال المقابلة بين المدلولين التراثىّ والمعاصر تنتج المفارقة.» (أحمد غنيم، ١٩٩٨م: ٢٦٢) ومن ذلک تحوير الشاعر لأبيات "السجن فى بغداد" حيث يقول:

«سَكنَّا ولَم يَسكَن حَراکُ التَبدُّدِ   مَواطن فيها اليوم أيمَنُ مِن غَدِ
عَفا رسمُ مغنى العزِّ مِنها كماعَفَت   "لِخولةَ أطلالٌ بِبُرقةِ ثهمدِ"
بلادٌ أَناخَ الذلّ فيها بِكَلكَلٍ   على كلِّ مَفتولِ السَّبالتين أَصيدِ»[١]
(الرصافى، ٢٠٠٦م: ٨١)

يصف الشاعر الحالة الفظيعة فى سجون العراق من خلال استدعاء النص التراثىّ المشهور لطرفة بن العبد ويذكّرنا الشاعر الرسوم والأطلال الدارسة ويجسّد الأوضاع الفجيعة فى سجون بغداد وإنّما يعتمد على تحوير النصّ التراثىّ لتصبح "الرسوم والأطلال" رسم مغنى العزّ، وتصبح الديار بلادًا، وتصبح الناقة فيها بكلكل الذلّ فيها بكلكل، وبذلک تتحوّل صورة الديار المحبوبة فى الشعر الجاهلىّ مع ما نعرفه من أطلال وما حوله إلى هذه الصورة الرديئة من الذلّ والهوان. حيث نرى الشاعر يؤتى المظاهر القديمة من أطلال حيث يقول "لخولة أطلال ببرقة وثهمد" وعليه أن يقول إنّ للسجناء مكاناً فى بغداد أو مكاناً آخر فى العراق ويؤتيه عوضاً منه.

ويشير الشاعر فى كلّ من هذه الأبيات إلى سخريّة مريرة ويعتقد أنَّ موطنه هذا فى السجن آمن من موقعه الماضى، ومكانته الجديدة مطمئنّة وفى هذه العزّة والكرامة

١. الحَراک: الحركة/ أيمن: ذهب به ذات اليمين/ عفا: دَرَس/ أناخ: أنزل به شدائد/ الكَلكَل: الصدر/ المفتول: المبرم.

دارسة ويسيطر الذلّ والعار عليه. وهكذا تتحقّق المفارقة من خلال التناقض الفظيع بين مدلول النص التراثیّ والمدلول الجديد الّذی اكتسبه بعد التحوير، ويتمّ ذلک كلّه فی وجدان المتلقّی ووعيه. ومن نماذج هذه المفارقة التراثيّة ذلک التحوير الزاخر فی قصيدة "السجن فی بغداد" الّتی يقول فيها:

«تَراهُم نهارَ الصيفِ سفعاً كأنّهم أثافیُ أَصلاهَا الطُهاةُ بموقِد
وجوهٌ عليها للشحوبِ ملامحٌ تلوحُ كباقی الوشمِ فی ظاهرِ اليدِ»[1]

(المصدر نفسه: ٨٤)

يصوّر الشاعر فيها سجناء بغداد وحياتهم المظلمة والسوداء حيث يأتی بأبيات لزهير بن أبی سلمی لاستدعاء النصّ التراثیّ المشهور فی وصف ديار المحبوبة الّذی يعبّر عن دارها مع الأطلال والآثار الباقية من أثفيتها ونؤيها. والشاعر يعتمد علی تحوير النصّ التراثیّ لتصبح جسومهم السوداء "سُفعاً"، وتصبح وجوههم من أجل الوقوف تجاه الشمس سوداء «كأنّهم أثافیُّ أَصلاها الطُهاةُ بموقِدِ»، وتصبح «مثل بقاء الخطوط السوداء علی القرطاس» تلوح كباقی الوشم فی ظاهر اليد. وبذلک تتغيّر صورة ديار المحبوبة مع أطلالها وكلّ هذا تذكر الخواطر الجميلة للشاعر الجاهلیّ وهی تعيش فی هذه الأماكن وكلّ هذه الصور تبدّل إلی الصورة المروعة والمخيفة من صور سجناء بغداد وهكذا توجد المفارقة بين التناقض الواضح بين مدلول النصّ التراثیّ والمدلول الجديد الّذی اكتسبه بعد التحوير، ويتمّ ذلک كلّه فی وجدان المتلقّی ووعيه.

النتيجة

نلخّص ممّا تقدّم أنّ المفارقة التصويريّة عند معروف الرصافی تتشكّل من التجارب الحياتيّة والصراعات السياسيّة الّتی يشارک فيها وهو يری لنفسه تجاه بلاد العراق دوراً هامًّا وهو إيجاد الصحوة الشعبيّة إزاء المستعمرين ومن هذا المنطلق يستفيد الرصافی من هذا العنصر الفنّی لينقل إلی الشعب مضامينه ضدّ الإستعمارية فی عهد العثمانی بشكل السخريّة والتناقض. قد تبيّن من دراسة هذا التقنيّة من تقنيّات القصيدة الحديثة،

١. السُفع: السواد أشرب بالحمرة/ أثافی: ج أثفيّة: حجارة توضع القدر عليها/ أصلی: احترق بها/ الطُهاة: ج الطاهی: الطبّاخ/ الشحوب: تغيّر اللون.

مــدى وغنى وروعة ما يحاول معروف الرصافى أن يوفّره لتجربته الشــعريّة من أدوات فنّيّة لا مدى لقدرتها على الإيحاء والتصوير. وقد نمت هذه الظاهرة فى شعره فهى ظاهرة فنّيّة فى لغة القصيدة الحديثة يســتخدمها الرصافى لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وكذلک من نتائجه:

- المفارقة التصويريّة فنّ يســتخدمه الشــاعر المعاصر لإبــراز التناقض بين طرفين متقابلــين بينهمــا نوع من التناقض وتشــمل تعريفــات مثل أن يقول المــرء عكس ما يعنى، والهزوء والســخريّة. وتنقســم المفارقة التصويريّة إلى أقسام مختلفة وهى المفارقة اللاشخصيّة، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة التنافر بالبسيط، والمفارقة الدراميّة، والمفارقة ذات الطرفين المعاصرين، والمفارقة ذات المعطيات التراثيّة.

-كان الرصافى يســتخدم هذا العنصر الفنىّ فى أشعاره بأشكال متعدّدة لتصبح هذه الســمة الأسلوبيّة أسًّا قارًّا فى كينونته النفسيّة والثقافيّة ورؤيته لواقعه المعيش، ووسيلة إيحائيّة لأبعاد تجربته الشعريّة.

- معروف الرصافى يستعين من هذا التقنيّة الفنّية لإبراز هواجس نفسه وآماله وفى هذا الســبيل يتمتّع من الوســائل التعبيريّة الخاصّة وهى المفارقة التصويريّة الّتى تدور دوراً هامًّا لإيصال الرصافى إلى غاياته.

المصادر والمراجع

أحمدغنيــم، كمال. (۱۹۹۸م). عناصر الإبداع الفنّيّ فى شــعر أحمد مطــر. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة مدبولى.

بصرى، مــير. (۱۹۹٤م). أعلام الأدب فى العراق الحديث. المجلــد الأول. الطبعة الأولى. بغداد: دار الحكمة.

الجرجاني، عبدالقاهر. (۱۹۹٤م). دلائل الإعجاز. تحقيق محمد رشيد رضا. الطبعة الأولى. بيروت: دار المعرفة.

الجوهرى، الإمام إسماعيل بن حماد. (۲۰۰۵م). معجم الصحاح. بيروت: دار المعرفة.

الجيوســى، ســلمى الخضراء. (۲۰۰۷م). الاتّجاهات والحركات فى الشعر العربىّ الحديث. الطبعة الأولى. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.

الحســناوى، عامر صلال. (۲۰۱۱م). «المفارقة التصويريّة فى شعر مهيار الديلمىّ». العراق: مجلة

ذي قار. المجلد الأول. العدد٤.

الذبياني، مساعد بن سعد بن ضحيان. (١٤٣١ق). السخريّة في الشعر عبدالله البردّوني. المملكة العربية السعودية: جامعة أمّ القرى. بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب.

الرصافي، معروف. (٢٠٠٦م). الأعمال الشعريّة الكاملة لمعروف الرصافي. الطبعة الأولى. بيروت: دارالعودة.

شمادة علي، عاصم. (٢٠١١م). «المفارقة اللغويّة في معهود الخطاب العربي، دراسة في بنية الدلالة« مجلّة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا. العدد١٠.

عباس، أرشد يوسف. (٢٠١١م). «مفارقة العنوان في قصص زكريا تامر». العراق: مجلّة جامعة كركوك للدراسات الإنسانيّة. المجلد السادس. العدد٢.

عشري زايد، علي. (٢٠٠٨م). عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

علي، نجاة.(٢٠٠٩م). «مفهوم المفارقة في النقد الغربيّ». عمان: مجلة نزوى. العدد ٥٣.

كالين موكه، داگلاس. (١٣٨٩ق). آيروني. ترجمة: حسن افشار. الطبعة الأولى. طهران: نشر مركز.

معلوف، لويس. (١٣٨٦ق). المنجد في اللغة. الطبعة الثالثة. قم: دار العلم.

هيأة المعجم. (٢٠٠٢م). معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. المجلد السادس. الطبعة الثانية. كويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعريّ.

Hornby, oxford advanced learners dictionary, tehran: daneshpazhoh.

MueckeD.C. (1982), irony and the ironic, london and new york: Methuen.

Rasmussen, joel. (2005), between irony and witness. new york: t&kclark.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٢٠٨ ـ ١٩٣

الملامح الرومانسية فى شعر فدوى طوقان

ريحانة ملازاده*

الملخص

الظروف الاجتماعية، والسياسية، والفكرية فى العالم العربى بعد الثلث الأول من القرن العشرين كانت ظروفا مهيأة لقيام حركة رومانسية. فظلت هذه المدرسة مسيطرة على الذوق العام فترة طويلة وتأثر الجيل العربى بالظروف الرومانسية المحيطة متماثلا مبادئها التى تعرف عليها فى الآداب الغربية وفى المترجمات عن هذه الآداب.

من أبناء هذا الجيل، الشاعرة الفلسطينية المعاصرة فدوى طوقان التى أرست دعامات الشعر الفلسطينى بعد أخيها إبراهيم طوقان وتأثرت بالتيار الرومانسى فى مجموعاتها الشعرية الأولى، لكنها تخرّجت من عباءة الرومانسية فى مجموعاتها الشعرية التى صدرت جميعا بعد هزيمة ١٩٦٧م.

من هذا المنطلق يلقى هذا المقال الضوء على دراسة شعر فدوى طوقان ليكشف عن أهم المضامين الرومانسية فى مجموعاتها الشعرية الأولى معتمدا على المنهج التحليلى – الوصفى.

الكلمات الدليلية: الشعر الفلسطينى المعاصر، الرومانسية، فدوى طوقان.

*. أستاذة مساعدة بجامعة الزهراء (س)، إيران. Mollazadeh7780@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/٢٢ش
تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٢٩ش

المقدمة

تعتبر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان من العربيات القلائل التی وصلن الشعر القديم بحركة حداثة والتجديد فخرجت من الأساليب الكلاسيكية للقصيدة العربية القديمة إلى الشعر الحر. فهی بدأت شاعرة رومانطيقية لكن هزيمة ١٣٦٧م، أحدثت رجة كبيرة فی لغتها، فتحولت إلى شاعرة مقاومة من غير أن تتنازلت عن نزعتها الرومانطيقية لارتباطها بشعر الطبيعة. والحب والعذوبة الإنسانية ما جعلها مستمرة وحية فی موسوعة الشعر العربی.

أمّا مراحل شعرها فهی فی المرحلة الأولى نسجت على منوال الشعرالعمودی وقد ظهر ذلک جليا فی ديوانی «وحدی مع الأيام» و«وجدتها»، وشعرها يتسم بالنزعة الرومانسية. وفی المرحلة الثانية اتسمت شعرها بالرمزية، والواقعية، وغلبة الشعر الحر، وتتضح هذه السمات فی ديوانيها «أمام الباب المغلق» و«الليل والفرسان».

وقد كتبت دراسات مختلفة عن فدوى طوقان وشعرها، منها رسالة للدكتوراه تحت عنوان «ادبيات مقاومت در شعر فدوى طوقان» كتبها السيد ابوالفضل رضايی كما كتب مقالا تحت عنوان «فدوى طوقان وشعر او « نشر فی مجلة « ادبيات وعلوم انسانی جامعة طهران»، ش١، مسلسل ٥٨. وهناک مقالة أخرى تحت عنوان «الواقعية فی شعر فدوى طوقان» كتبها الدكتورة فرزانة رحمانيان نشر فی مجلة «دانشنامه»، ش ٦٨، سنة٨٧. ولكن قد أهملت فی هذه الدراسات الجانب الرومانسی فی شعر هذه الشاعرة الفلسطينية الشهيرة.

فی هذا المقال نتطرق إلى تعريف الرومانسية وأهم سماتها الفنية وكيفية ظهورها كمذهب شعری فی أوربا وفی بلاد العرب ثم نلقی الضوء على الجانب الرومانسی فی شعر هذه الشاعرة عن طريق استعراض نماذج من شعرها.

لمحة عامة عن الرومانسية

الف) ظهور الرومانسية فی أوربا

لفظة رومانسية مشتقة من كلمة رومانيوس (Romanius) التی أطلقت على اللغات والآداب التی كانت تعتبر فی القرون الوسطى كلهجات عامية للغة روما القديمة أی اللغة اللاتينية. والرومانسية إحدى لهجات سويسرا. وقد قصد الرومانسيون باختيارهم هذا اللفظ، عنواناً لمذهبهم إلى المعارضة بين تاريخهم، وأدبهم، وثقافتهم القومية أی الرومانسية؛

وبين التاريخ، والأدب، والثقافة الإغريقية، واللاتينية القديمة التى سيطرت على الكلاسيكية، وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد. (مندور، ١٩٩٨م:٦٠-٥٩)

و«الرومانسية كانت تستخدم فى التعبيرات الشعرية فى بريطانيا فى القرن السابع عشر وكانت ترادف معنى الخيال والأسطورة ثمّ انتقلت من بريطانيا إلى ألمانيا وبعدها دخلت فرنسة، وإسبانيا، وروسيا سنة ١٨٣٠م. وسيطرت على أدب أوربا سنة ١٨٥٠م.» (سيد حسينى، ١٣٧٦ش: ١٧٧)

و«اتّخذت الرومانسية الإنجليزية من الخيال مركباً طبعاً يحبونه أحاسيسهم فتترجم عن طريقه إلى صور موحية مسرعة وقد برع فى تلك الصور الشعرية جماعة من كبار شعرائهم أمثال «وردزورث» و»شـيللى» و»بايرون».» (زغلول سلام، لاتا: ١٢٥) و«يعتبر «وليم شكسبير» عملاق الأدب الإنكليزى فى القرن التاسع عشر واضع الخيط الأول من خيوط الرومانسية فى مسرحياته التى حلّل فيها النفس البشرية وبذا بلغ نمو قمة الرومانسية بفضل نقل مسرحيات شكسبير من الإنكليزية إلى الفرنسية.» (مشوح، ١٩٩٣م:١٣١)

فى «ألمانيا أيضا اتخذت الحركة الرومانسية شكلا محدّداً فيما بعد، مقصورة على ألمانيا و لک هى السمة القومية وكان قطب هذه الحركة الفيلسوف»هردر» (١٧٤٤م-١٨٠٣م) الذى انتقد حركة التنوير الفرنسية لأنّها اتّخذت معياراً واحداً تقيس به تاريخ كلّ أمّة وذهب إلى أنّ لكلّ ثقافة خاصّة طابعها المتفرد المعبر عن بيئتها وكان يرى فوق ذلک أنّ الشعر هو اللغة الأم للبشرية وكان الشعر فى نظره هو ذلک المفعم بالحركة، والعاطفة، والإحساس وهوالشعر الفطرى و لذلک اهتمّ بالأساطير والأدب الشعبى.» (محمد عياد، ١٩٩٣م: ١٧٠)

ولظهور الرومانسـية بفرنسا أسباب سياسـية، واجتماعية، واقتصادية، وتعدّ الثورة الفرنسـية تعبيراً عملياً عن الحركة الرومانسية كما تعدّ مهاجرة بعض الأدباء الفرنسيين إلى إنجلـترا وتأثرهم بالأدب الإنجليزى لها سمات واضحة فى الرومانسـية الفرنسـية ومنهم «جان جاک روسو» (ت١٧٧٨م) على سبيل المثال. (مندور، ١٩٩٨م:٦١ و ٦٢) ثم «اتسع نطاقها فى القرن التاسع عشر فظهرت فى آثار» شاتوبريان» و"فيكتور هوغو" (ت١٨٨٥م) وقـد تطورت فى مسـرحيات "فيكتور هوغو" تطـوراً واضحاً حتى اعتبر زعيم الرومانسية فى فرنسا.» (مشوح، ١٩٩٣م: ١٣٠)

هكذا كانت الرومانسية تنبت تلقائياً فی كل مكان تقريباً وتصنف كل فرقة شيئاً ما إلی مفهومها علی عكس الكلاسيكية التی كانت حركة فرنسية فقد ظهرت الرومانسية بجلاء فی أقطار أخری. (محمد عياد، ١٩٩٣م: ١٧١) و«علة انتشارها هی أنها تمثل الجمال الفكری، والروحی، والنفسی، والثوری الذی يتفق مع الأوضاع المأساوية التی كانت سائدة فی مناطق مختلفة من العالم فی تلك البرهة من الزمن ولاسيّما العالم العربی.» (أحمدی،٢٠١١ م: ١١)

ب) الاتجاه الرومانسی فی العالم العربی

لاشك أن اطّلاع الشعراء علی الحركة الرومانسية التی ظهرت فی أوربّا، تأثّرت بالثورة الفرنسی وبروسو وبالأدب الإنجليزی والألمانی كان من العوامل الفعالة فی التعجيل بظهور طلائع الرومانسية العربية فی الربع الأول من القرن العشرين الميلادی. (زرين كوب، ١٣٨٢ش: ٤٨٦؛ ميشال، ١٩٩٩م: ٣٤٠) والظروف الاجتماعية، والسياسية، والفكرية فی العالم العربی بعد الثلث الأول من القرن العشرين كانت ظروفاً مهيأة لقيام حركة رومانسية. «فی هذه الفترة بدأ تعرف الأدباء العرب علی الحركة الرومانسية الذی جاء متأخرا جداً بعد أن مضی علی وجودها فی أوربا أكثر من قرن بأكمله فتأثر الجيل الجديد فی الأدب العربی الحديث بالظروف الرومانسية المحيطة وتعرف علی مبادئها عن طريق ترجمة الآداب الغربية.» (الورقی، ١٩٨٤م: ١٠٤)

و«دفع الشعراء الی النيار الرومانسی الثائر علی سيادة المنطق والعقل فی الفن، الذی نشأ فی أوربا ويدعو إلی اتّخاذ العاطفة أساساً فی التجربة الفنية.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٢٢)

والعوامل التی أدّت إلی الإقبال علی الرومانسية هی: إكثار شعراء مدرسة الإحياء من الالتفات إلی القديم ومحاكاته ومعارضته، واهتمامهم بشعر المناسبات، وانصرافهم عن تجاربهم الذاتية إلی الحديث عما هو خارجها، واهتمامهم بالصياغة والشكل والقالب علی حسب المعنی، والفكر، والوجدان، ووقوفهم علی حدّ اعتبار البيت الشعری وحدة مستقلة وعدم الاهتمام بالوحدة العضوية فی القصيدة. (خورشا، ١٣٨١ش: ١٠٥)

و«قد تمثل اتجاه الأدب العربی نحو الرومانسية فی ثلاث المدارس الأدبية، مدرسة الديوان، مدرسة المهجر ومدرسة أبولو.» (أبوشباب، ١٩٨٨م: ١١٧)

و«قد تمثلت آراء مؤسسى هذه المدارس إلى حدّ بعيد الفكر الرومانسى الغربى لدرجة أنهـا كانت فى أغلبها ترديداً للمبادئ والأفـكار التى نادى بها "كولردج" و"ورذرورث" خاصة.» (الورقى، ١٩٨٤م: ١٠٥)

وتختلف البلاد فى الاتجاه نحو الرومانسية وتأثرها بالثقافات الأجنبية فتقدمت بعض البـلاد على الأخرى فى الاقتباس من الغرب والاتجاه نحو الرومانسـية ومن أقدم هذه البلاد مصر ولبنان، أمّا فلسطين فالظروف تختلف. (أبوشباب،١٩٨٨م: ١١٧ ومابعدها)

ميزات الأدب الرومانسى العربى

لعلّ أولى هذه الميزات والخصائص هى أن الأدب الرومانسـى وسـيلة «للتعبير عن الـذات ويتضمن هذا اعتبار الشـعر تأمـلا فى العالم واعتبار أنا للمعانى الشـعرية هى خواطر المرء، وآراؤه، وتجاربه، وأحوال نفسـه.» (العجيمى، ١٩٩٨م: ١٠٤) وهذه الميزة كانت صدى لتحرر الانسان من القيود القديمة.

أما ثانى هذه الميزات فهى التعبير عن الشكوى وعن التبرم من الماضى ومآسيه ومن أجل ذلک نجد الشاعر الرومانسى «يصدر عنه شعر يمتلىء بالأسى والكآبة والحنين إلى المجهول.» (عباس، لاتا: ٤٥) و«يصطدم بالواقع المر فتغيم أمامه الرؤى ويصبح فى حالة مـن القنـوط واليأس تدفعه دائماً إلى إظهار اللوعة والألم بـل تدفعه أحياناً إلى طلب المـوت الذى يعده راحة كبرى.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٢٧) وهذا علّة ما يشـيع فى الأدب الرومانسى من تصوير الآلام تارةً والطبيعة تارة أخرى حين يهرعون إليها ليتخففوا من الواقع المؤلم فى حياتهم وفى حياة ماضيهم.

وثالث هذه الميزات أنّ الرومانسية حاربت نظرية المحاكاة التى قال بها الكلاسيكيون وتعمقوها نقلاً عن أرسطو. فالأدب والشعر عند الرومانسين ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل هو خلق وإبداع. والخلق والإبداع عندهم لا يعتمدان على العقل والملاحظة المباشرة بل يعتمدان على الخيال المبتكر والعاطفة المتأججة. (مشوح، ١٩٩٢م: ١٢٩-١٣٤)

«لقدكان خيال الرومانسى خيالاً طموحاً وجموحاً يتطلب مثالاً له من ذات نفسه والأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلّا فى صور ولا تسيغ إلّا الصور.» (الورقى، ١٩٨٤م: ٧٧)

ويعمد الرومانسيون إلى التعبير فى لغة سهلة موجبة يميلون فيها إلى الاعتماد على ظلال الكلمات وما تطلقه فى النفس من مشاعر وما تثيره فى الخيال من صور ولا يعتمد على لغة المنطق أو المدلولات المباشرة للألفاظ. (غنيمى هلال، ۱۹۷۱م: ۳۵)

وملخص القول أنّ فى الشعر الرومانسى، نرى بوضوح التحرر من الصور التقليدية وبعض التجديد فى المضمون والشكل، وفى استخدام اسلوب الرواية والقصة فى القصائد، والتأملات الفكرية، والنظرات الفلسفية، وصدق التجربة، وحبّ الجمال، والمثل العليا، وابتكار الموضوعات الجديدة التى لم تكن معروفة من قبل.

الملامح الرومانسية فى شعر فدوى طوقان

نلقى الضوء على قصائد الشاعرة لنأتى بنماذج منها التى إتجهت فيها فدوى اتجاهاً رومانسياً، يمكن تقسيم الاتجاهات الرومانسية عندها إلى ما يلى:

الف) الطبيعة

«الطبيعة معين الرومانسيين الذى لاينضب فهم ينشدون السلوان فيها ويبثونها أحزانهم ويناظرون بين أحاسيسهم و مظاهرها ... ويخاطبون الأشجار والأزهار والأنهار والنجوم وأمواج البحر.» (زغلول سلام، لاتا: ۱۲۷)

إنّ فدوى فى بداية الطريق، تختبىء وراء الطبيعة وتستر وراء أشواقها وخلف مظاهرها الفاتنة وتناجيها فهى تلتصق بالطبيعة فى قصائد ديوانها الأول «وحدى مع الأيام" فى عناوينها (مع المروج، خريف ومساء، الشاعرة والفراشة، أوهام فى الزيتون، مع سنابل القمح، ليل وقلب، أنا وحدى مع الليل، فى سفح عيبال، الروض المستباح) وكذلك فى موضوعاتها.

إنّ الطبيعة مجال رحب للهروب من الواقع والعالم المصطنع الذى تمنع الإنطلاق فيه العادات والتقاليد. و هذا ما نراه فى بعض قصائد فدوى فى ديوانها الأول "وحدى مع الايام" وهى تبعث بجمالها فى البيئة المحيطة بها. وهى عاشت فى مدينة عريقة فى نابلس بفلسطين حيث تحتضن جبلا "جرزيم" و"عيبال" المدينة، و على سفح الجبلين تكثر المروج التى أوحت للشاعرة بقصيدة "مع المروج":

هذى فَتاتُک یا مروج فَهل عَرفْت صَدی خطاها
عادَت إلیْک مَع الرَّبیــعِ الحلو یا مَثوی صباها
درجت علی السفحِ الخضی عَلَی المنابع والضلالِ
روحًــا تفتــح للطبیعــةِ للطاقــةِ للجمــالِ

وتلجأ الی الطبیعة وتصبغ القصیدة صبغة ذاتیة:

قَدْ جئتُ ها أنا فَافتحی القلبَ الرحیبَ وعانِقیــنی
قد جئت اســند ههنا رأسی إلی الصدرِ الحَنونِ
(طوقان، ٢٠٠٠م: ٩و١٠)

نلاحظ أنّ الشــاعرة حادت عــن الألفاظ التراثية الموســومة بالفخامة والجزالة إلی الألفاظ العادية المســتمدة من الحياة و قد غرفتها الشاعرة من عالم الطبيعة والانسان. من الألفاظ المدرجة فی حقل الطبيعة نجد (المروج، والربيع، والسفح الخضير، والجبال، والمنابع، و...) ومن ألفاظ حقل الذات نجد (جئت، وأنا، وعانقيني، وأســند، ورأســی، و...) والذی يطالع القصيدة كلها يلاحظ توازن معجم الذات والطبيعة لدی الشــاعرة وهذا يدل علی أنها تنظر الی الطبيعة من خلال نفسها ويقوم خيال الشاعرة الذی يحده العقل الواعی بجمع شتات الصور حتی لتبدو الطبيعة كأنها قطعة من نفسها أو الشاعرة جزءٌ من أجزاء الطبيعة.

و«يتّخذ الرومانســی من الليل مستودعاً لأسراره وهمومه فهو عنده رمز الفناء لهذا العالم الصاخب.» (زغلول سلام، لاتا: ١٢٧) وإنما كان الليل كذلک عند فدوی فی قصائد «أنا وحدی مع الليل» و»الليل والقلب» فتقول:

هو الليلُ يا قلبُ فانشُر شراعک   واعــبر خضمّ الظــلام العَميقِ

وتستمر:

وإنّک كالليل شــیءٌ كبيرٌ   بعيدُ القرارسحيقٌ سحيقُ
(طوقان، ٢٠٠٠م: ٤١)

وتقول فی قصيدة «الصدی الباكی»:

إنّ هذا الليل يطوی كلّ اسرارحياتی   إنّه معبــد أحلامی ومأوی ذكرياتی
(المصدرنفسه: ٧٩)

وكما نلاحظ الشاعرة ترجح الليل على النهار «لأنّ النهار يكشف عن الكائنات ويحدّد معالمها واضحة دون نقاب أو غموض فتبدو مقيّدة بهذا الوضوح لكن الليل يخفى معالم الأشياء والكائنات فتذوب فى بحر الظلمة وترفع الحدود و تسبّح الروح فى رحب أسرار الليل...» (زغلول سلام، لاتا: ١٢٩) فهو عالم رومانسى.

والذى يتصفّح قصائد الشاعرة فى ديوانها الأول يلاحظ أنّ الشاعرة استمدت من الطبيعة الصامتة أكثر من الطبيعة الحيّة وهذا يرجع إلى ذاتية الشاعرة وحزنها الكامن. وكثيراً ما نرى الشاعرة تقبل على الطبيعة لكن الكآبة تنبثق من وجدانها وبدل أن تطرب لصوت الطبيعة يمسح طربها ما حملت نفسها من إحساس الفناء. وهذا الإحساس الرومانسى أحاط الشاعرة فى معظم قصائدها.

بعبارة أخرى ليست الطبيعة عند فدوى ربيعاً يقفز، وأشجاراً تغيّر ملابسها وطيوراً تغرّد على الأغصان وزهوراً تنبت على سفح الجبال، وفى الوقت نفسه ليست آفاقاً وحقولاً من الفواكه... ذلك لأنها تتحوّل إلى رموز وفى نهاية الأمر يوصل إلى الاتحاد فى الكون والفناء فيه. هى تنظر إلى الطبيعة نظرة واعية فتعرف أن النضرة ستعود بعد الانطفاء وأن العقم سيتحول إلى خصب. أما نفسها فلن تعود إليها النضارة والخصب. فالشاعرة مثلاً كما فى قصيدة «الشاعرة والفراشة» نراها تحيط نفسها بلونة ملونة من الربوة والأصائل والصمت وجمال الوجود فهى قد وطّن نفسها على الإستمتاع بمظاهر عالم الكون لكنّها وسط هذا الوجد بالطبيعة تلتفت فلا تقع عيناها – فى اللوحة – إلا على فراشة تموت وسريعاً تختفى اللوحة الملونة ولا يبقى أمامنا سوى الفراشة المحتضرة:

ما أجْملَ الوجــودَا! لكنَّها　　أيقَظها مِن حلو إحساسِها

فراشــة تجدّلت فى الثرى　　تودعــه آخــر أنفاسِــها

تموتُ فى صَمتٍ كأنْ لم تفض　　مسارح الروض بأعْراسِها

(طوقان، ٢٠٠٠م: ١٩)

و«هــذه الصوره تتكرر بعــض ملامحها فى قصيدة «أوهــام فى الزيتون» حيث كانت الشــاعرة تخيل أنّ الزيتونة تَبَادلها الألفة والمحبة وتطير فى عالم الأشــواق، لكن الموت فجأة يزيل أحلامها.» (المصدر نفســه:٢٣) وكما تتكرّر فى قصيدة «مع ســنابل القمح»

حيث تصف الشاعرة السنابل وسرعان ما يخطر إلى باله شبح المنجل، تقول:

وفی رؤی خيالِها الشاردِ منجذبا بروعةِ السُّــنبلِ

لاحتْ لعَينَيها يدُ الحاصدِ يخفقُ فيها شــبحُ المنجلِ

(المصدر نفسه:۳۱)

ب) التأمل

هذا التيّار الفلسفی هو من أسباب ظهور الرومانتيكيّة ويقصد به التأمل فی الكون والموت. ويصطبغ شعر فدوی بالصيغة الفلسفيّة أحياناً فتحاول بالجدل والإستفهام والخبر أن تجسّــد الفكرة التی رمت إليها و هی مأســاة الوجود هذه الفلسفة البسيطة التی تلمسها الشاعرة فی أعماقها ويصعقها «المُضِيّ» الذی تنتهی إليه، فهی فلسفة الموت وهی تعانی ما يعانيه كل انسان ينظر يعمق إلی مصيره وتشتدّ عليها وطأة الوحدة وتكثر من السؤال عن معنی الموت ومآل البشر بعد رحيلهم عن هذا العالم ففی قصيدة «الخريف والمساء» تذكّرنا بأشعار أبی ماضی إذ تقول:

آه يا موت! تری ما انت؟ قاس أم حنون؟ أبشوش أنت أم جهمٌ؟ وفیٌّ أم خؤون؟!

(طوقان، ۲۰۰۰م: ۱۵)

عَجَبًا مَا قصةُ البعثِ وما لغزُ الخلودِ؟ هَل تعودُ الروحُ للجسم الملقّی فی اللحودِ؟

(المصدر نفسه: ۱۷)

والتكلّم عن الروح وســؤالها تكشــف عن صراعها الداخلــی التی يقوم بين عوامل التشاؤم وعوامل التفاؤل:

ليت شعری ما مصيرُ الروح، والجسم هباءُ؟! أتراها سَوفَ تبلی ويُلاشيها الفناءُ؟

أم تراها سَوفَ تَنجو مِن دياجيرِ العَدَم حَيث تَمضی حرّةً خالدةً عَبرَ السُّــدمْ

(المصدر نفسه: ۱٦)

وفی قصيدة «فی ضباب التأمل» نری الولادة أشــبه شــیء بالموت تبدأ بزفرة الموت وتنتهی بآهة الزوال وهكذا فالحياة سلسلة حلقاتها من الألم الذی يفتّت أجزاءها:

فأنا ســأمضی، لم أصب هدفــاً ولاحقّقت عمــر نهايته خواء فارغ ... مثل البداية!

غَايةُ هذی حَياتی، خيبة وتمزّق يجاح ذاتی هذی حَياتی، فيمَ أحياها؟ وَما معنی حَياتی

(المصدر نفسه: ٦۳)

والكآبة التي لفت عالم فدوى تعمّقت جذورها في نفسها فتحوّلت إلى فلسفة تشاؤمية فالحياة لا تنطلق إلّا مع الموت والوجود حيوات تسير على رفات حيوات سابقة:

إن كان غيري في وجودهم امتدادٌ للوجود   صورٌ ستبقى منهم يحيون فيها من جديد

(المصدر نفسه:٦٢)

فكما يبدو أنّ الشاعرة قد تأثرت في نظرتها هذه بأبي العلاء والخيام والتيارات الرومنسية الشائعة آنذاك.

ج) المرأة والحب

إنّ فدوى طوقان شاهد عيان على كلّ ما مرت به المرأة العربية من أحداث وتطوّرات في فلسطين على وجه الخصوص، فهي نفسها واكبت عبر سنين طويلة معاناة المرأة ومشاكلها وقد انعكست هذه في شعرها.

وحرية الذكر وقيود الأنثى هي المشكلة المتأزّمة دائماً في المجتمعات الشرقية ولاسيما في فلسطين وتشكو الشاعرة منها في قصيدتها «الصدى الباكي» وتصف الذكر بقولها:

أنت روح طائر يشدو على كل الغصون   يرتوي من خمرة الحب ومن نبع الفتون

في حين تصف نفسها - و هي الأنثى - بقولها:

وأنا روح سجين قصّت الدنيا جناحي   نغمي ينبيك عني، عن مدى عمق جراحي

(طوقان، ۲۰۰۰م: ۸۰)

وأصبح الحب عندها رمزاً لاستمرار الحياة من دون أن يكون مقصوراً على شخص بالضرورة، فنراها إمّا منكرة، أو متسائلة، أو متلهفة، أو معترفة، أو... وهذا أعطاها قدرة على تجسيد مشاعرها بصورة أدق وأهدأ.

و«في قصيدة «هو وهي» صوّرت إنطلاقتها من أسر التقاليد في سياق قصصي تحدّث فيها عن امرأة فلسطينية إلتقت بمناضل مصري على ضفاف النيل وعن الحب الذي ربط بينهما.» (طوقان، ۲۰۰۰م: ١٦٦)

«تتحول الصوفية في هذه القصة من الاستغراق في الطبيعة إلى الاستغراق في الحبيب ليعبر هذا التحول عن الصراع بين القيد وإنطلاق الحريّة.» (مصطفى، ١٩٨٦م: ١٠٤)

وكما يبدو أسلوب السرد القصصي هو من خصائص الأدب الرومانسي والشاعرة نجحت في تصوير الحب في هذه القصيدة ويسعفها في خلق طائفة من الألفاظ ذات الدلالة الوجدانية

إحساس مرهف كما تسعفها فی تصوير اضطرابها عواطف جياشة و شعور مفعم بالحب.

والحب هو الموضوع الأساسی الذی تناولته فدوی فی دواوين «وحدی مع الأيام» و»وجدتها» و»أعطنا حبّا» بشكل متناثر ويمكن القول إنّ الشاعرة أعطت الكثير للحب واستطاعت أن تعبر فی شفافية فی نفسية الفتاة العربية المعاصرة فهی متوهجة الآحاسيس، صادقة إلی حدّ الصراخ، خائفة إلی حدّ الجزع، ومن هنا رأت الحبّ ملجأً ومهرباً من مصائب هذا العالم تقول:

الهَوی كانَ مَلاذ وهروب   مِن ضِياعِی وَضِياعِک

(طوقان، ۲۰۰۰م: ٤۰۳)

د) الشكوی من الظلم فی المجتمع

وفدوی فنانة وإنسانة تشاطر البائسين آلامهم وتدعو البشرية لتجفيف دموعهم وتنادی بالعدالة الاجتماعية حتی لايكون فی الناس جائع ومحروم. تقول فی قصيدة «مع سنابل القمح»:

كَم بائسٍ،كَم جائع،كَم فقيرٍ   يكدح لا يجنی سوی بؤسه

ومترفٍ يَلهو بِدنياً الفجورِ   قَد حَصر الحَياةَ فی كَأسه

وبما أن الله جل شأنه قال: «وَما ربُّک بظلّامٍ للعَبيدِ» (فصّلت: ٤٦) فتستنتج الشاعرة بعد تساؤلات:

وراءها صوت عميق مثير   جلجل فيها مثل صوت القدر

لم تحبس السماء رزق الفقير   لكنه فی الارض ظلم البشر

(طوقان، ۲۰۰۰م: ۳۳)

وهی لا تهمل اليتامی ولها قصيدة بعنوان «يتيم وأم» تعتقد أنّ دنيا اليتامی حضن أم وتنتهی القصيدة بهذه الأبيات:

ينشأ الطفل ولا ركن له   ركنه من صغر السن إنهدم

تائهاً فی ظلمٍ ما تنتهی   حائراً يخبط فی تلک الظلم

ليس فی الدنيا ولا فی ناسها   فهو يحيا فی وجود كالعدم

(المصدر نفسه: ۱۲۲)

وفى قصيدة «لاجئة فى العيد» تحدّد مظهراً من مظاهر الصراع الطبقى الجديد لا يخلو من سذاجة تقول:

أختاه هذا العيد عيد المترفين الهانئين عيد الألى بقصورهم وبروحهم متنعمين
عيد الألى لا العار حرّكم ولا ذلّ المصير فكأنهم جثث هناک بلا حياة أو شعور

(طوقان،٢٠٠٠م: ١٤٢)

فتلاحظ فدوى التى ظلت أسيرة نفسها حين تحدثت عن الوضع الجديد بتقديم نماذج إنسانية وحين وجهت الخطاب إلى "لاجئة فى العيد" أو إلى "رقيّة" كانت بشكل ما، توجه الخطاب إلى نفسها ومن أجل ذلک تظل دلالة هاتين القصيدتين ذاتية وليست موضوعية. (مصطفى، ١٩٨٦م: ٨٤) وليبدو الاتجاه الرومانسى فى أبياتها إذ إنّ ذات الشاعرة هى المحور الذى يدور حوله الشعر.

هـ) الحزن

والدارس فى شعر فدوى يجد أنها تجسم معانى الحزن والحرمان والتى نتجت عن المصائب التى توالت عليها وقد بكرت الحزن على فدوى فقالت فيه أكثر شعرها قبل أن يكون منها شعر من ضرب آخر، بل كان الحزن مثيراً لآلامها وهمومها التى لونت حسها بألوان من الوحشة والكآبة وجعلتها تنشد الشعر تعبيراً عن نفسها وهواجسها. تعانى الشاعرة فى قصيدتها «فى المدينة الهرمة» الوحدة والاغتراب والحصار لأنها مسكونة بحالة التشرد والشتات وإن كانت فى أرقى عواصم الغرب المتحضر، تقول:

وتلقفنى فى المدينة هذى الشوارع والأرصفة
تحاصرنى وحدتى
كلنا فى حصار التوحّد
وحيدون نحن نمارس لعبةَ هذى الحياة
وحيدين، نحزن نألم نشقى وحيدين ... نموت وحيدين
وحيداً تظل ولو حضنتک مئات النساء
وتلقفنا فى المدينة هذى الشوارع والأرصفة

(طوقان، ٢٠٠٠م: ٥٨٠)

و«الحالة التى تسيطر على الشاعرة حالة مؤلمة شكلت جوهر أزمة شعراء الرومانسية ودفعتهم إلى الفرار من صخب المدينة إلى رحاب الطبيعة.» (زعبى، ٢٠٠٧م: ٥٧)

وقارئ أناشـيد فدوى طوقان تجد نفسه أمام ألحان شجية مثيرة تنبعث من ألم أصيل وأمـام تجربة ذاتية وشـعرها هو انفعال وجدانى بما ترى وتشـهد مـن مآس خارجية فاجعـة. وهى قد بلغت القمّة فى فن الرّثاء من ناحية الصدق الشـعورى والصدق الفنى أى الصياغة اللفظية التى تتجلى واضحة فى شعرها والجراحة الروحية التى أصابتها إثر موت أخيها أيضاً واضحة لأنّ أخيها إبراهيم كان الأخ والوالد والأستاذ على حدّ قولها.

فلم تستطع الأيام أن تسدل عليها ستار النسيان وأحالت حياتها إلى مأتم دائم ودموع لاتجف وزفرات لا تنقطع و طبعت شعرها بطابع الأسى والحزن فنستمع إليها فى قصيدتها «حياة» إذ تبكى على أحبائها فتناجى روح المرحوم والدها وشقيقها المرحوم إبراهيم:

حياتى دموع
وقلب ولـوع
وشوق وديوان شعر، وعود
حياتى، حياتى، أسىً كلّها
إذا ما تلاشى غداً ظلّها
سيبقى على الأرض منه صدى
يردد صوتى هنا منشداً:
حياتى دموع
وقلب ولوع
وشوق وديوان شعر، وعود

(طوقان، ٢٠٠٠م: ٤٦)

لقد رافقت فدوى طوقان الآلام منذ صباها وهى توصف زمن الطفولة بقولها:

لطيف طفولتى الفانية   بأيامها المرة القاسـية

(المصدر نفسه: ٩٥)

وترى إخماد نفسها كإخماد النار إثر مضى الزمن فى قصيدة «نار ونار» وتسأل النار:

أتخمد مثلك نار شعوری
غدا، وتؤول لهذا المصير؟
أيغشى حواری رماد السنين؟
أيهمد قلبی كما تهمدين؟
لماذا؟ أتدرين؟ أم أنت مثلی
أسيرة جهل
أجيبی، أجيبی، أما تسمعين؟
(المصدر نفسه: ٩٩)

فكانت لنا تلك الرومانسية المتأثرة تبكی وفی دموعها نار ونور، وتعول وفی عويلها صراخ الهاوية، تشكو وفی شكواها أصداء وادی الموت... .

وشعر فدوی نفاثة صدرها فلا تصنع ولا تجمل، ولا إكراه ولا التواء؛ إنه اندفاق الوجدان فی مهرجان الاحزان:

رحمة يا شاعر وانظر إلى أصداء روحی
إنها فی شعری الباكی استغاثات ذبيح!
إنها يا شاعری أنات مظلوم طريد
إنها غصات مخنوق بأطواق الحديد

(طوقان،٢٠٠٠م:٨٠)

ومن الملاحظ إنّ أكثر قصائد فدوی أغنيات رومانسية حزينة كأنّ الحياة كلّها ألم وهذه النظرية المأساوية تنغص على الشاعرة حياتها كلها وتفقدها طعم كل شيء وترميها فی دوامة الأرق وأوقعتها فی دائرة اللاجدوی والألم. وهی تحس بالغربة والفراق وإن كانت مع الآخرين.

وفی قصيدة بعنوان «عام ١٩٥٧» تعبر الشاعرة عن غضبها من هذا العام فقد كان فی نظرها مصدر تعاسة وشقاء وحزن وألم. فذهب غير مأسوف عليه. تقول فی مطلعها:

انتهينا منه، شيّعناه، لم نأسف عليه
وحمدنا ظلّه حين توارى

دون رجعة
لم نصعد زفرةً خلف خطاه
لم نُرق بين يَدَيه
دمعةً، أو بعض دمعة

(طوقان، ٢٠٠٠م: ٣٠٩)

وزعت الشاعرة تفاعيل هذه القصيدة على الأسطر بشكل متفاوت ووجدت فى مثل هذا التوزيع ما يعزز الموسيقى فى قصيدتها، وينوعها بحيث تترك أثراً عميقاً فى نفس السامع، فوزعت جملها على الأسطر، وكانت أحياناً تستعمل الكلمة الواحدة ذات التفعيلة على السطر منفردة.

لغتها واضحة وألفاظها بسيطة ولكنها تحمل المعنى الجديد وتعبر مع غيرها عن الأفكار والصور التى أرادت الشاعرة إبرازها وهى صورجزئية تصورواقع الألم والحزن عند الشاعرة فتصل بنا إلى صورة كلية تنم عن يأس الشاعرة وحزنها وألمها. (أبوشباب، ١٩٩٨م: ٢٤٠-٢٤١)

النتيجة

تطرقت فدوى طوقان أبواباً كثيرة وأغراضاً عديدة وعبّرت عما يجيش فى صدرها بصدق وحرية، فهى من أبرز ممثلى التيار الرومانسى بفلسطين وقصائد «وحدى مع الأيام» التى تمثل الوحدة والحيرة فى معظمها هى ثمرة الوحدة الرومانسية التى تقوم بلحم تجربة الشاعر الفردية بالطبيعة ونرى هذه الرؤية أيضا فى ديوان «وجدتها» التى تمثل الطمأنينة، والهدوء، والجو النفسى الذى يلف شعر فدوى جو حرمان، وجفاف، وظمأ وجدانى، لأن عالمها الشعرى كان أقرب إلى التعبير عن الأحزان التى ترافق التجربة الأنثوية الحميمة والجدار السميک الذى تصطدم به فى مجتمع تقليدى مغلق. لهذا تحصّنت بالعزلة والإنطواء على الذات فى أوائل حياته. ورسالتها الإنسانية دفعتها إلى التغنى بالحرية وإبراز ما فى الحياة من خير وشر. وإثر استغراقها فى التأمل اتجهت إلى الله بالشكوى، وإلى الطبيعة بالنجوى، وإلى البشر بالدعوة إلى المحبة والعطاء وكل هذا ليس إلا تجلى مظاهر الرومانسية فى شعرها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أحمدى، عبدالحميد. (۲۰۱۱م). «مظاهر رومانســية فى شعر أبى القاسم الشابى». فصلية إضاءات نقدية. السنة الأولى. العدد ٤. صص ۲۳-۹.

أبوشباب، واصف. (۱۹۸۸م). القديم والجديد فى الشعر العربى الحديث. ط۱. بيروت: دارالنهضة العربية.

خورشا، صادق. (۱۳۸۱ش). مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.

خليل جحا، ميشال. (۱۹۹۹م). الشعر العربى الحديث من أحمد شوقى إلى محمود درويش. بيروت: دارالثقافة.

زرين كوب، عبدالحسين. (۱۳۸۲ش). نقد ادبى. چاپ هفتم. تهران: انتشارات اميركبير.

زعــبى، أحمد محمد. (۲۰۰۷م). أســلوبيات القصيدة المعاصرة (دراســة حركة الشــعر فى الأردن وفلسطين من ۱۹٥۰-۲۰۰۰م). عمان: دارالشروق.

زغلول سلام، محمد. (لاتا). النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهات رواده. الإسكندرية: منشأة المعارف.

سيدحسينى، رضا. (۱۳۷٦ش). مكتب‌هاى ادبى. چاپ چهارم. تهران: انتشارات نگاه.

طوقان، فدوى. (۲۰۰۰م). ديوان. بيروت: دارالعودة.

عباس، احسان. (لاتا). فن الشعر. ط۳. بيروت: دارالثقافة.

العجيمى، محمد الناصر. (۱۹۹۸م). النقد العربى الحديث. التونس: دار محمد على الحامى.

غنيمى هلال، محمد. (۱۹۷۱م). الرومانطيقية. القاهرة: دارنهضة مصر.

محمد عياد، شــكرى. (۱۹۹۳م). المذاهب الأدبية والنقدية عند العــرب والغربيين. ط۱. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.

مشوح، وليد. (۱۹۹۳م). دراسات فى الشعر العربى الحديث. ط۱. دمشق.

مصطفى، خالد على. (۱۹۸٦م). الشعر الفلسطينى الحديث. ط۱. بغداد: دارالشؤون الثقافة العامة.

مندور، محمد. (۱۹۹۸م). الأدب ومذاهبه. القاهرة.

الورقى، سعيد. (۱۹۸٤م). لغة الشعر العربى الحديث. ط۳. بيروت: دارالنهضة العربية.

هدّارة، مصطفى. (۱۹۹٤م). بحوث فى الأدب العربى الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.